إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م

صص ٣٩ ـ ٩

الحرية الوجودية فى الرواية العربية المعاصرة؛ دراسة فى "أصابعنا التى تحترق" لسهيل إدريس

خليل پروينى*

صادق آينه‌وند**

كبرى روشنفكر***

مجيد محمدى بايزيدى (الكاتب المسؤول)****

الملخص

تعتبر الحرية من أهمّ المبادئ التى ارتكزت عليها الوجودية؛ فهى توحّد بين الإنسان والحرية، وتعتقد أن لا إنسان بلا حرية، فتجعل منه ذا حرية مطلقة، دون أن تؤدّى إلى الفوضوية. إنّ روايات سهيل إدريس، والذى يعدّ من أبرز مروّجى الوجودية فى الأدب العربى، قد عكست كثيرا من المبادئ الوجودية، بحيث تعتبر منطلقا هامّا لنشر الوجودية كفلسفة ذات لغة معقدّة بين الناس عن طريق لغة أدبية. ورواية "أصابعنا التى تحترق" -كآخر حلقة فى ثلاثيته - قد قدّمت نموذجا عن البطل الوجودى الذى ينادى بأهمّ الشعار الوجودى نتيجة حاجة الإنسان العربى الماسة إليه وهو الحرية. والحرية الوجودية قد شغلت مساحة واسعة من هذه الرواية. إنّ هذه الدراسة قد تولّت من خلال المنهج الوصفى – التحليلى مهمة دراسة الحرية الوجودية وميزاتها فى هذه الرواية. فالنتائج تدلّ على أنّ هذه الحرية توصف دائما بالمطلقة، والبطل يرفض كلّ ما يخالف هذا الإطلاق، ويصاحبه القلق نتيجة ممارسته للحرية المطلقة، والمسؤولية هى التى تحول دون أن تنتهى هذه الحرية المطلقة إلى الفوضوية.

الكلمات الدليلية: الحرية المطلقة، المسؤولية، القلق، سهيل إدريس، أصابعنا التى تحترق

*. أستاد اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.

**. أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.

***. أستاذة مساعدة فى اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.

****. طالب مرحلة الدكتوراه للغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

Majidmohammadi1358@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٢/٢٠ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/٢٩ش

المقدّمة

إنّ الوجودية -كمذهب فلسفي- لم تقتصر نشاطاتها على ميدان الفلسفة، بل تجاوزته إلى ميدان الأدب، فوجدت الأدب القصصي أرضا خصبة لبيان ما تحتوى هذه الفلسفة من أصول ومبادئ. فكيركجارد الفيلسوف الدانمركي و«هو الرائد الأول للوجودية.» (البدوى، ١٩٨٤م، ج٢: ٣٢٦) كان يقدّم أفكاره عن طريق القصص والروايات، وسارتر الذى تزعّم الاتجاه الإلحادى لهذه الفلسفة (سارتر، ١٩٦٤م: ١١) لم يكتفِ بتقديم آرائه الوجودية فى كتابه الفلسفى "الوجود والعدم"، بل لجأ إلى الأدب الروائى والمسرحيلبيان ما ينويه، بحيث «إنّ الذين يكشفون وجودية سارتر من خلال روايته ومسرحه الأدبيين، هم أكثر بكثير من الذين يكتشفونها من خلال كتابه الوجود والعدم.» (شيّا، ١٩٨٦م:١٣١)

تلجأ الوجودية إلى الروايات لتجسيم ما تحتوى من الأفكار عن طريق حوادثها وشخصيّاتها وطريق سردها. «فلم يكن من المصادفة والعبث ميلهم إلى القصة، لأنّ القصة تقدّم وصفاً ظاهرياً للوجود الإنسانى والحالات المختلفة التى تطرأ عليه، وتبدى فى وضوح وجلاء محنة الإنسان.» (الديدى، ١٩٨٥م: ١٧٧)فضلاً عن هذا، إنّ الطريقة التى استخدمها الوجوديون لبيان ما يستصعب فهمه على غير المتخصّصين به، مهّدت الأرضيّة لكتّاب سائر البلدان أن يقلّدوا القصص الوجودية وينتجوا آثاراً تشبه الروايات الوجودية، مع أنهم لم يكونوا فلاسفة كسارتر.

تسرّبت الوجودية كسائر المذاهب الغربية إلى الأدب العربى عن طريق الترجمة والاتّصال الثقافى، فجعلته يصطبغ بملامحها فى الخمسينات والستينات. و«ربّما كانت الأفكار الوجودية تحتّل مرحلة الصدارة فى قائمة المؤثّرات الأجنبية، ابتداءً من الخمسينات وهى تبدو أكثر بريقاً من غيرها من المؤثرات.» (الخطيب،١٩٩١م:٩١)

فهناك كثير من الروائيّين والروائيّات مالوا نحو الوجودية، وعلى رأسهم يمكن الإشارة إلى سهيل إدريس الذى كان «من أشدّ الأدباء العرب حماسة للفكر الوجودى،» (السعافين، ١٩٨٧م: ٤٤٤) ومن أبرزهم فى نشر الوجودية عن طريق تأليفاته وترجماته ورواياته، بحيث يمكن ملاحظة البصمات الواضحة للفلسفة الوجودية على مجمل إنتاجه.

إنّ هذه الدراسة تطرّقت إلى الحرية الوجودية فى "أصابعنا التى تحترق" معتمدة على المنهج الوصفى-التحليلى للإجابة عن السؤال التالى:

- ما هى أهمّ ميزات الحرية الوجودية التى انعكست فى هذه الرواية؟

خلفية البحث

إنّ سهيل إدريس قدبلغ فى مجال الأدب مكانة مرموقة جعلت بعض الدارسين أن يؤلّفواكتباً ورسائل ومقالات مستقلّة فى دراسة نتاجه الأدبى؛ وفيما يلى سرد لأهمّ هذه الدراسات:

لقد قام جورج أزوط فى كتابه "سهيل إدريس فى قصصه ومواقفه الأدبية"؛بدراسة روايات سهيل دراسة مبسطة، فهى لا تخلو من إشارات إلى بعض المعالم الوجودية فى هذه الروايات، ولكنّها إشارات مبعثرة موجزة، لأنّ المؤلف لم يدرس هذه الأعمال معتمداً على هذا المذهب.

وخصّص سهيل الشملى فى كتابه "البطل فى ثلاثية سهيل إدريس" القسمَ الأكبرمن بحثه لمسيرة البطل وأبعادها فى الثلاثية،يصرّح فيه بأنّهلم يعتمد فى بحثه على المذهب الوجودى، بل ردّاً على من صنّفها فى الأدب الوجودى، كإبراهيم السعافين ورجاء نقاش؛ يقول: «وهذا التصنيف قد لانرفضه ... إلّا أنّ إطلاق مثل هذه الأحكام والآراء يحتاج إلى دراسة موضوعية تبرز مدى حضور الفكرالوجودى فى هذه الروايات.» (الشملى، ١٩٩٨م: ١١٥)

وأمّاإبراهيم السّعافين فى كتابه "تطوّر الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧م"والذى قد أطلق على الروايات الوجودية الروايات الفردية،فقد خصّص فصلا من كتابه لسهيل إدريس والالتزام الوجودى. فهذه الدراسة تدور حوله سيطرة فكرة المؤلف مسبقاً على الشخصيات والأحداث بحيث اعتبر الشخصيات أشبه بدمى فى يد المؤلّف؛ وإنّه مع إلحاحه على وجودية هذه الروايات لايقدّم نماذج محددة لإثبات ذلك. إنّ هذه الدراسةلم تنل إعجاب النقاد والدارسين وجعلت سهيل إدريس يرفض فردية أبطال روايته وبخاصة "الحى اللاتينى"، قائلا: «هولم يجد فى الحى اللايتنى

إلّا مآخذ ولم يورد أى كلمة ثناء لرواية قال عنها نجيب محفوظ إنّها معلم من معالم الرواية العربية الحديث.» (الأمير، ٢٠٠٠م: ١٣)

ورجاء نقاش فى مقال عنوانه "مشكلات ونماذج فى الحىّ اللاتينى"، يونيو ١٩٥٤م، مجلة الآداب، السنة الثانية، العدد ٦، يشير بعض الإشارات العامّة إلى وجود التشابه بين "الحى اللاتينى" و"دروب الحرية" لسارتر دون الدخول فى التفاصيل.

وعبداله حسينى فى أطروحته "ثلاثية سهيل إدريس دراسة بنيوية تكوينية"، والتى نوقشت بجامعة خوارزمى سنة ١٣٩٠ش، قد درس رواياته من منظار بنيوى. وله ولحامد صدقى مقال عنوانه "مشكلة الاغتراب الاجتماعى فى المكان الضد قراءة فى رواية الحىّ اللاتينى" ١٣٨٩ش، وقد نُشِرَ بمجلّة دراسات فى اللغة العربية وآدابها، السنة الأولى، العدد الرابع، يتناول الباحثان الاغتراب بمختلف أنواعه فى هذه الرواية دون الإشارة إلى تأثر إدريس بالوجودية.

وهناك مقالات خصصت "أصابعنا" بالبحث؛ منها: "آراء أخرى فى رواية: أصابعنا التى تحترق" نوفمبر ١٩٦٢م، مجلة الآداب، السنة العاشرة، العدد ١١، والتى تحتوى على مجموعة من المقالات لكلٍّ من رئيف خورى التى تحمل عنوان "توجيهة فى غلة الموسم"، وأحمد كمال زكى المعنونة بـ "هذه الأصابع التى تحترق"، ومصطفى خضر تحت عنوان "التلوّث والفقدان"؛ والوجه الجامع لهذه المقالات هو موضوع هذه الرواية وتصنيفها بين الأنواع الأدبية، إلّا أنّ مقال أحمد كمال زكى لايخلو من إشارات وجودية لكنّها إشارات خاطفة عابرة؛ فالكاتب يرى أنّ سهيل إدريس لم يقدّم تجربة وجودية شاملة، بل إنّه يقدّم تجربة إيجابية. ومطاع صفدى فى مقالٍ عنوانه "الشهادة فى أصابعنا التى تحترق"،أكتوبر ١٩٦٢م، مجلة الآداب، السنة العاشرة، العدد ١٠، يتحدّث عن الرواية وقضيتها وهدف الكاتب عن كتابتها.

وأمّا بالنسبة إلى المجلات الإيرانية فهناك مقال عنوانه "صورة المدينة فى رواية "أصابعنا التى تحترق" فى ضوء نظرية يوتوبيا لجورج ولز"، مجلة إضاءات نقدية، صيف ١٣٩٣ش، السنة الرابعة، العدد الرابع عشر، وقد بادر حامد صدقى، وعبدالله حسينى، وأنصار سليمى نژاد فيه إلى دراسة معالم صورة المدينة الفاضلة وفق نظرية جورج ولز؛

فتوصّلت إلى أنّ سهيل إدريس يرى أن الحب، والأمن، والقانون، واستخدام المال فى الطريق الصحيح، وتكريم المرأة يجب أن يسود البلاد العربية لكى تقترب من المدينة الفاضلة المنشودة. وما يثير الدهشة هو أن هذا المقال قد طبع مع تغيير يسير فى العنوان " رواية "أصابعنا التى تحترق" فى ضوء نظرية يوتوبيا لولز" فى مجلة دراسات الأدب المعاصر، ربيع ١٣٩٢، العدد السابع عشر.[١]

١. وهناك دراسات قد تطرّقت إلى الوجودية فى آثار سائر الأدباء، منها: أحمدرضا حيدريان شهرى ومنير زيبائى قد تطرقا إلى الوجودية عند جورج سالم فى مقال عنوانه "نمودهاى فلسفه وجودگرايى در مجموعه داستانى گفتگوى ناشنوايان از جرج سالم" (مظاهر الفلسفة الوجودية فى مجموعة "حوار الصمّ" القصصية لجورج سالم)، مجلة نقد أدب معاصر عربى، ١٣٩٣ش، السنة الرابعة، العدد ٦.كما أنهما قد درسا مفهوم الحرية بين مطاع صفدى وسارتر فى مقال عنوانه "مفهوم الحرية بين النقد والدراسة، دراسة تحليلية مقارنة فى كتابات مطاع صفدى وسارتر أنموذجا" بمجلة إضاءات نقدية، شتاء ١٣٩٢ش، السنة الثالثة، العدد ٢١. حسين گودرزى لمراسكى قد تطرّق إلى عبد الصبور فى "الوجودية فى شعر صلاح عبدالصبور" بمجلة اللغة العربية وآدابها، خريف وشتاء ١٤٣٣ه.ق، السنة الثامنة، العدد ١٥،كما قد درس يوسف الخال فى "الوجودية فى شعر يوسف الخال" بمجلة أدب عربى، خريف وشتاء ١٣٩٢ه.ش، السنة الخامسة، العدد٢. وإنّه وسيد على مفتخرزاده وأيوب حيدرى قد درسوا موضوع الحرية الوجودية فى شعر هذا الشاعر فى مقال يعنون بـ "الحرية فى أشعار يوسف الخال" بمجلة إضاءات نقدية، خريف ١٣٩٣ه.ش، السنة الرابعة، العدد ٤. يحيى معروف ومسلم خزلى وتورج سهرابى فى مقال عنوانه "كنكاشى در فلسفه وجودگرايى در شعر جميل صدقى زهاوى" (دراسة فى الفلسفة الوجودية فى أشعار جميل صدقى الزهاوى) قد تطرقوا إلى التجليات الوجودية فى أشعار هذا الشاعر، بمجلة نقد أدب معاصر عربى، ١٣٩٣ه.ش، السنة الرابعة، العدد ٧. فرهاد رجبى وميلاد درويشى قد درسا شعر البحار والدرويش فى مقال يعنون بـ "تحليل شعر البحار والدرويش خليل حاوى بر مبناى فلسفه سارتر"(دراسة لقصيدة البحار والدرويش لخليل الحاوى على أساس الفلسفة الوجودية لسارتر) بمجلة نقد أدب معاصر عربى، ١٣٩٣ه.ش، السنة الرابعة، العدد ٧.حسين ناظرى وكلثوم صديقى قد درسا خليل الحاوى فى "نمود اگزيستانسياليم در شعر خليل الحاوى" (الوجودية فى شعر خليل الحاوى)، مجلة نصف سنوية شناخت، ربيع وصيف ١٣٩٠ ه.ش، العدد ١/٦٤. أريج كنعان، قد درس بلند الحيدرى فى "الاغتراب والوجودية فى أغانى الحارس المتعب لبلند الحيدرى"، مجلة كلية الآداب، عام ٢٠١٢م، بغداد، العدد ١٠٢. نجم عبدالله كاظم يدرس كافكا وآثاره فى الرواية العربيةفى مقاله المعنون بـ"كافكا فى الرواية العربية والسلطة والبطل المطارد"فى مجلة جامعة دمشق،٢٠١٠م، المجلد ٢٦، العدد ١/٢.سميرة سلامى قد درست المتنبّى فى "الحرية الوجودية فى شعر المتنبّى"، مجلة

وكما تبيّن من خلفية البحث أنّ إثبات مدى تأثر سهيل إدريس بالوجودية يتطلب دراسة موضوعية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنّ شهرة "الحى اللاتينى" وكثرة التطرق إليها قد جعلت "أصابعنا التى تحترق" فى الهامش فلايوجد مقال مستقلّ قدتطرّق إلى دراسة مدى تأثّر هذه الرواية بالأدب الوجودى فى الأدب العربى ناهيک عن الأدب الفارسى. وهذا ما يتولّاه هذا المقال فى أهم مبدأ من المبادئ الوجودية وهو الحرية.

الوجودية

إنّ الوجودية فى تاريخ الفكر، قديمة وحديثة فى آن واحد؛ فـ «هى من جهة تضرب عمقاً فى تاريخ الوعى البشرى»(بدوى، ١٩٨٤م، ج: ٦٢٥)ولكنّها محدثة من جهة ثانية، حيث ازدهرت فى القرن العشرين كمذهب فلسفى ارتكز على فكرة أسبقية الوجود على الماهية التى تفرعت عنها مبادئ كالحرية والاختيار والمسؤولية والالتزام. ولذلک تحدّثت المعاجم الفلسفية عنها بالمعنيين: العام والخاص. «بالمعنى العام إبراز قيمة الوجود الفردى ... وبالمعنى الخاص هى المذهب الذى عرضه "ج.ب.سارتر".» (صليبا، ١٩٨٢م، ج٢: ٥٦٥؛ لالاند، ٢٠٠١م، ج١: ٣٨٨-٣٨٧)

إنّ الوجودية كمذهب فلسفى لم تبرز معالمها بوضوح إلّا فى القرن العشرين نتيجة تفاقم الأزمة التى خلّفتها الحروب العالمية، وبخاصة مأساة الحرب العالمية الثانية التى أدّت إلى اتّجاهين: «الأوّل: هو الشک فى حقيقة تراث الانسانية الروحى، والثانى: هو

المعرفة، تموز ١٩٩٦م، العدد ٤٩٣.رجاء نقاش قد درس "السمان والخريف" لنجيب محفوظ فى مقال عنوانه "الواقعية الوجودية فى السمان والخريف"،مجلة الآداب،١٩٦٣م، العدد٣. مهدية خيّرى قد درست "أولاد حارتنا" فى رسالتها بمرحلة الماجيستر المعنونة بـ "آثار ومبادئ اگزيستانسياليسم در آثار نجيب محفوظ با تكيه بر رمان أولاد حارتنا"(آثار الوجودية ومبادئها فى آثار نجيب محفوظ: أولاد حارتنا نموذجاً)، ١٣٩٠ه.ش، بجامعة تربيت مدرس.حسام الخطيب فى كتابه "سُبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها فى القصة السورية دراسة تطبيقية فى الأدب المقارن"قد درس مطاع صفدى ثم تطرّق إلى دراسة عابرة لـ "صهيل الجواد الأبيض" لزكريا تامر كنموذج من أدب الضياع. ماجدة حمّود وزميلاها عبده عبّود وغسّان السيد قاموا بدراسة مسألة الاغتراب فى زكريا تامر وكامو ومسألة المرأة والحرّية بين غادة السمان وسيمون دوبوفوار. عماد الدين خليل فى كتابه "فى النقد الإسلامى المعاصر" قد درس "السمان والخريف" لنجيب محفوظ.

إعـادة النظر فیما مضی وفی حقیقـة وجود الله والقیم الأخلاقیة الخالدة. إذن نشـأت الوجودیة فی فرنسـا وفی أوروبا ابتداءً، مزیجاً من هذین الاتّجاهین کمذهب فلسـفی.» (المنصوری، ٢٠٠٠م: ١٦٣)

الحریة الوجودیة فی آراء منظّریها

إنّ الحریة تعتبر من أهمّ ما نادت بها الفلسـفة الوجودیة. و«من المؤکّد أنّ الفلسـفة الوجودیة أکثر الفلسـفات المعاصرة حدیثاً عـن الحریة.» (فرحات، ١٩٦٧م: ١٠) وقد صرّح بعضهم کیسـبرز وجبریل مارسل وسـارتر علی أن «الحریة هی عین وجودنا.» (إبراهیم، لاتا: ٢١) فلایمکن الفصل بین وجودالحقیقة الإنسـانیة والحریة، «فالإنسـان لایکون أوّلاً من أجل أن یکون حرّاً فیما بعد، فلیس ثمّ فارق بین وجودالإنسان و"کونه حرّاً".» (سارتر، ١٩٦٦م: ٨٢-٨١)

إنّ الحریـة الوجودیة تنبثـق عن المبدأ الأوّل للوجودیة وهو أسـبقیة الوجود علی الماهیة التی تنحصر علی الإنسـان دون سـائر الموجودات. فالإنسـان لایمتلک ماهیة خاصة أو طبیعة محدّدة، فعلیه أن یخلق نفسـه بنفسه. فهو یوجد أوّلاً ثمّ یتحدّد بعد ذلک، وهـذا التحدید یتحقّق دون أیّة ضرورة أو حتمیة عـن طریق جملة الأفعال التی تصدر عنه، وعلی أساس ذلک لایمکن تحقیق هذه الغایة إلّا فی ضوء التمتّع بالحریة. فـ «إصرار سارتر علی أنّ الوجود یسبق الماهیة یرجع إلی رغبته فی تحریر الذات ممّا تراکم علیها من قیود المجتمع ...؛ والإنسان یعی حرّیته حین ینزع نفسه من عادات وتقالید المجتمع، وهو فی هذه اللحظة یحدّد موقفه الحاضر، ویتّخذ باختیاره طریق المستقبل بالتزام حرّ.» (عید، ١٩٨٨م: ١٤١)

تأسیسـاً علی ما سبق إنّ ماهیة الإنسـان تتوقّف علی وجود حریته. فإذا لم یمتلک الإنسـان حرّیته فهو یفتقد تحقیق ذاته؛ لأنّ وجوده یعنی وجود أفعال یأتیها عن اختیار مبنیّ علی الحریة؛ فبذلک تتبیّن خطورة رأی الوجودیین: إنّ الحریة هی الإنسان.

ومن جهة أخری إنّ الوجودیة التی انطلقت من قول دستویفسکی: «إنّ اللّه إذالم یکن موجوداً فکلّ شـیء مباح» (سـارتر، ١٩٦٤م: ٢٥) قضت علی الإنسان أن یکون حرّاً

مطلقاً فی أعماله. فالحرية المطلقة هی من البراهين التی يقوّمها سارتر لرفض وجود الله؛ لأنّ هذا النوع من الحرّية يتنافی مع وجودإله ذی قدرة مطلقة وحريّة مطلقة. لكن هذه الصفة الملتصقة بالحرية مثيرة للجدل؛ فكيف يمكن للإنسان أن يتمتّع بالحرية المطلقة مع أنه لم ينتخب مولده، وبيئته، وشكله، وجنسه، وطبقته، و...؟!

إنّ الوجودية لاتنكر هذه الضرورات، ولكنّها تعتقد بأنّه بإمكان الإنسان أن يحدّد بإرادته موقفه من كلّ تلك الظروف. فالموقف الذی يتّخذه إزاء تلك التحدّيات الأصلية هوالذی يعبّر عن اختياره الحرّ، وهذا الموقف نفسه هو الذی يؤثّر فی وجوده، وهو الذی يعيّن أسلوبه فی الحياة. وفی هذا المجال يقول سارتر: «إننی أختار ذاتی فإنّه لايعنی أننی أختاروجودی نفسه، بل يعنی أننی أختارأسلوبی فی الوجود.» (نظمی سالم، ١٩٩٦م: ٤٧٥-٤٧٦) ولذلک يعتقد بـ «أنّ الإنسان يظلّ حرّاً حرية مطلقة، حتّی وهو فی أشدّ المواقف قهراً وجبراً وتعيّناً.» (الكومی، ٢٠٠٩م: ١٦٥) فبإمكانه أن يعيّن أسلوبه فی الحياة ويقوم بتغييرها فی أية لحظة يريد. فالحرية المطلقة «لاتعنی مطلقا أن يحصل المرء علی كلّ ما يريد، بل هی تعنی فقط أن الإنسان يختار بذاته، وأنّه هو الأصل فی وجوده. فالحرّية تعنی استقلال الاختيار وقيامه بذاته.» (إبراهيم، لاتا: ٢١٩)

جدير بالانتباه إنّ هذا الإطلاق لايعنی الفوضوية؛ لأنّ الوجودية تجعل الإنسان الحرّ مسؤولاً تجاه أعماله، وهذه المسؤولية تنبعث عن كونه حراً. فلا معنی للمسؤولية تحت الجبرية والقدرية. وتتّسع دائرة هذه المسؤولية، حيث إنّ الإنسان ليس مسؤولاً عن ذاته فقط، بل علی أساس علاقته مع الغير والاتصال به فهو مسؤول عن الإنسانية جمعاء. يقول سارتر: «عندما نقول إنّ الإنسان مسؤول عن نفسه فنحن لا نعنی أنّه مسؤول عن وجوده الفردی فحسب، بل هو بالحقيقة مسؤول عن جميع الناس وكل البشر.» (سارتر، ١٩٦٤م: ١٦-١٧)

ولكن الحرية المطلقة المسؤولة قد جعلت الإنسان الوجودی يعانی القلق؛ لأنّ الوجودية ترفض كل قيم مسبقة، وتجعل الإنسان أن يبتدعها، فی حين أنه لا يمتلک معايير ثابتة للتمييز بين الصحيح والخطأ. ومن جهة أخری فهو عندما يختار كأنّما يختار للجميع لكی يقتدوا به، وهو مسؤول عنهم، فلا يمكن تخلّصه من هذا القلق الذی يسمّيه

سارتر «الدوار النفسى العنيف»، قائلاً: «إنّ شعور الإنسان بحريته الشاملة ومسؤولياته المطلقة أمام نفسه وأمام الآخرين هو مصدر ذلك الدوار النفسى العنيف الذى يتملّكنا لحظة الاختيار.» (السابق: ٢٠)

التعريف بسهيل إدريس

نال سهيل إدريس مكانة رفيعة فى الأدب العربى؛ وهذه المكانة تدين بكثير لنشاطاته العديدة التى أثّرت على تغيير مصير الأدب العربى. وُلِدَ الكاتب سنة ١٩٢٣م، وفى رواية أخرى سنة١٩٢٤م من أب تاجر يرتدى الزى الدينى ومن أمّ تنتسب إلى عائلة بيروتية عريقة هى عائلة "غندور"، وقد أصابت قسطاً من الدراسة والثقافة. (الشملى، ١٩٩٨م: ١٢٩)

كان سهيل يدرس فى المعهد الدينى وفيه تأثّرَ بمادة اللغة والأدب، العربية والفرنسية، وكان يحاول أن يرفع من مستواه فى تعلم اللغة الفرنسية بالمطالعة. فلذلك لما خلع الزى الدينى صرّح بأنّ الدراسة الدينية إلى جانب ما أتيح له من دراسة الأدب واللغة كان لهما فضل عليه، وساعداه جدّاً على ولوج طريق الأدب والفكر واللغة. (اليسوعى، ١٩٩٦م، ج١: ٢٣٠)

سهيل إدريس قد اجتاز مراحل مختلفة قبل انتمائه إلى مدرسة الأدب، وجمع تجارب قيمة، ومن أغنى هذه التجارب وأثراها سفرته إلى فرنسا فى منحة من وزارة التربية وحصوله على ديبلوم الصحافة العالى فيها. فهو قضى بضع سنوات فى مركز الوجودية الفرنسية، وعند عودته من باريس أنشأ مجلّة "الآداب" التى احتلت المكانة الأولى فى نشر الأفكار الوجودية فى الوطن العربى، بحيث إنّ «الفضل الأوّل فى تقديم الفكر الوجودى للقراء العرب يعود إلى منشورات الآداب.» (عصمت، ٢٠١٠م: ١٣٥-١٣٤)

لم تقتصر نشاطات سهيل إدريس على كتابة القصة والرواية، بل تعدّتهما إلى كتابة المسرحية والمقال الأدبى والحقل المعجمى والفكر والسياسة. له ستّ مجموعة قصصية قدجمعها فى جزءين: أقاصيص أولى وأقاصيص ثانية، ولكنّها لم تنل شهرة واسعة بين القرّاء؛ «لأنّهاكانت ناتجة عن استيهامات أكثر ممّا كانت ناتجة عن تجربة فى الحياة.»

(يسرى، ٢٠٠٠م:٥) ولكن ثلاثيته "الحى اللاتينى، والخندق العميق، وأصابعنا التى تحترق" قدنالت شهرة واسعة بين القراء، ولاسيّما الأولى.

واعتنى سهيل عناية خاصة بترجمة ما يرتبط بالوجودية، على سبيل المثال لا الحصر نسوق بعض العناوين: "الغثيان" و"الأيدى القذرة" و"سيرتى الذاتية (الكلمات)" و"دروب الحرية" لسارتر، و"الطاعون" لألبير كامو، وغيرها .

تأثّر سهيل إدريس بالوجودية

إنّ سهيل إدريس قد تأثّر بالوجودية حسب إعرابه عن إعجابه بهذه الفلسفة قائلاً: «لقد تأثّرت بالرواية الوجودية موضوعاً وتقنية.» (أبونضال، ٢٠٠٦م: ٩١) ومردّ هذا الإعجابِ مواقفُ سارتر تجاه الشعوب المضطهدة، وما تنطوى عليه هذه الفلسفة من مفاهيم إيجابية كالحرّية والمسؤولية، فيقول: «إنّنى تأثرت بسارتر، لا من حيث إنّه كاتب وجودى، وإنّما من حيث إنّه مدافع عن حريّة الشعوب... فأعجبنى فى المذهب الوجودى تركيزه على قطبين رئيسين هما: الحرية والمسؤولية.» (الشملى، ١٩٩٨م: ١٣٨) وقدتمثّل هذا الإعجاب فى تبنى مجلّة الآداب لمختلف النشاطات التى تتّصل بالوجودية. وهو شخصياً بادر بترجمة عدد من الروايات الوجودية والدراسات المتعلقة بها. وقد أدّت هذه المحاولات وحماسته لهذه الفلسفة إلى تبنىّ الفكر الوجودى فى محاولاته الروائيّة.

خلاصة "أصابعنا التى تحترق"

هى قصّة سامى بوصفه أديب تخرّج من جامعة أوروبية، عزم عند عودته إلى لبنان على إصدار مجلة تحمل عنوان "الفكر الحرّ"، فصار يعمل كرئيس تحرير للمجلة لكى يؤدّى رسالته فى تحريض الشعب العربى للحصول على الحرية بمختلف أنواعها. وهو يحيا فترة مليئة بالتنازعات السياسّية والعاطفية، وتواجهه متاريس عديدة تهدّد حريته المطلقة التى يتمنّاها، فيحاول اجتياز هذه العراقيل بصبر ورزانة واستشارة الآخرين. ورغم اهتمام المجلة بشؤون الأدباء العرب وبخاصة الناشئين منهم، يعانى رئيس التحرير من حالة جفاف كتابىّ بعد أن أنتج روايته الأولى، فلذلك لمّا تعرّف على إلهام واختارها

شريكة لحياته الزوجية والأدبية، طلب منها أن تمهّد له الفرصة لينتهى من كتابة روايته.

وأثناء انطلاقة المجلة وانتشارها يفتح سامى أبوابها لمثقفين بارزين من مشارب مختلفة؛ من وحيد حقى الذى يمتلك مالا وفيرا ولكنه ينضمّ إلى حزب الهلال واضعاً ثروته تحت تصرّف الحزب حتى مات مفلسا، وإلى كريم الذى كان فى حزب الأرجوانيين لكنّه ضاق ذرعا بوفائهم المبالغ به للإتحاد السوفييتى فانفصل عنه، وإلى هانى المهووس بلبنان حتّى التفكير فى لبننة العالم، إلى عصام الشاعر المستغرق فى حبّ النساء وكتابة أجمل القصائد فى الحب والجمال.

إنّ حياة سامى لا تخلو من بعض المغامرات التى تطفو على السطح من حين إلى حين، وتسبب قلق زوجته التى وعدها وفاء للأمانة الزوجية ألّا يخفى عنها كل ما حدث له من المغامرات وما يحدث. وقد أنشأ سامى علاقة عابرة مع الأديبة الشابة رفيقة شاكر التى سرعان ما تنتقل إلى ذراعى صديقه عصام، ولكن بعد زواجه من إلهام تصرّح سميحة الصادق بحبّها العنيف لسامى طالبة منه أن ينفصل عن إلهام ليكون معها، وهو ما يرفضه سامى، ويؤكّد بذلك على وفائه بالأمانة الزوجية، ملحّا عليها أن علاقته معها صداقة أدبية بحتة، وهى قد أساءت فى فهمها.

فيخوض الزوجان معركة استمرار المجلة، وسط عجز مالى، يشتدّ هذا العجز لمّا منعت المجلة من العراق بسبب ما تحمل من الموادّ المتفجرة التى تثير حفيظة حكامه، فيلجأ سامى مضطرا نتيجة الاستشارة مع زوجته وإلحاح القارئين على عدم احتجاب المجلة، إلى تخصيص نسخ معينة للعراق تكون خالية من المواد المتفجرة. ويبادر لحلّ المعضلة المالية إلى الخضوع للتدريس فى معهد بكفيّا الفرنسى، حيث يعطى دروساً فى اللغة العربية للفرنسيين المتدربين فى السلك الدبلوماسى،ويغتنم الفرصة لإزالة الصورة المشوّهة التى قد سجّلت فى أذهانهم عن الشعب العربى؛ لأنّه كمثقف حساس لا يمكن إلا أن يكون ملتزما بالقضايا القومية، ويتعرّف فى المعهد على شاب جزائرى عامل فى الجيش الفرنسى وهو عبدالقادر رحمانى الذى تمرّد على الجيش الفرنسى، وكان يبحث عن وسيلة ليلتحق بشعبه الجزائرى المقاوم.تعاونُ سامى مع هذا الشاب يتضمن مغامرة وتضحية بوظيفته، ولكن أطلق القبض عليه من قبل السلطات الفرنسية. فلمّا

شـنّت فرنسا مع إسرائيل وبريطانيا الهجوم على مصر فى الغزو المثلّث، سعى سامى إلى اسـتقطاب الجهود للقيام بردّ فعـل عملى، وكان يقيم اجتماعـات ويحضر التظاهرات ويجمـع التبرعات، مـع أنّ أنصار الالتزام الوطنى كهانى الغريـب يحتجّ احتجاجا عنيفا عليه.

وفى سـفرة إلى مصر يريد زيارة بور سـعيد ولكن السلطات المصرية لا تسمح لغير المصريين زيارتها، وبعد خروجه من اجتماع الأدباء فى حالة شـبه وعى يجد نفسـه فى الشـارع الذى احتضن بيت سميحة الصادق، فيزورها، ولكن يشـتدّ شوقه إلى زوجته، وعنـد عودته يسـلّم مذكّراته إليها، فتطلّع على ما جرى لـه وهى لا تدرى ماذا تفعل؟ ولكنّها تتذكّر عهدها معه، وعندما تبحث عنه فى البيت تجده فى الغرفة وهو قد استمسك بالقلم يكتب، فتنتهى الرواية نهاية مفتوحة.

الحرية الوجودية فى الرواية

الحرية المطلقة فى أعمال البطل

إنّ هـذه الرواية كغيرهـا من الروايات الوجودية جعلت همّهـا الدعوة إلى الحرية المطلقة وإشاعتها فى الوطن العربى؛ وسامى كبطل وجودى فى هذه الرواية اتخذها رسالة فى حياتـه تنبعـث عن وعيه وإيمانه، ولذلک يحاول الوقوف أمـام كل صعوبة تحول بينه وبين تحقيق هذه الرسالة قائلاً: «لقدكنتَ دائم الإيمان بأنّ أكبر نعمة منحها الإنسان هى نعمة الحرية، وأنّ كل نضال قام به الإنسـان عبر القرون إنّما كان هدفه الأسمى الحرية، التحـرّر من لون مامن ألوان العبودية. مـن أجل هذا، فكّرتَ وأنت بعدُ فى باريس، بأن تنشئ "الفكر الحرّ"، لتكون رسالة تعبّر بها عن إيمانک، وتجعلها وسيلة من وسائل تحرير الإنسان فى هذه المنطقه من العالم. وكان حسبک كلّما واجهتک صعوبة، أن تذكر رسالة تحملهـا، تتطلّب منک بذلاً وتضحية، لتظلّ شـعلة متوهّجة تعـود عليک برضى الضمير وطمأنية النفس.» (إدريس، ١٩٦٧م: ١٠٣)

فالحرية عنده على أساس تفكيره الوجودى منحة وهبة. إنّ يسبرز كان يعتقد «أنّ

حريــتی قد منحت لی من الخـــارج.» (إبراهيم، لاتا: ٦٦) و«أنما الوجود هو الحرية من حيث هی فقط هبة العلو transcendence التی تعرف واهبها.» (ماكوری، ١٩٨٢م: ٧٧)

إنّ أبرز صفة تقترن كلمة الحرية بها فی هذه الرواية هی صفة الإطلاق، وهذه الصفة ومصاديقهــا هی التی تعيّن علی وجه التحديــد أنّ الحرية المقصودة فی هذه الرواية هی الحرية الوجوديــة. فكان البطل يصبو إلی التحرر من كل لون من ألوان العبودية، فقبل مغادرة وطنه إلی باريس قدّم أول تضحية فی سبيل حصولها، فتخلّی عن منصبه فی المركز الصحفی. وتمرّد علی كلّ ما تعوّده لكی يبدأ حياة جديدة، وكان عزم علی الســفر لكی يعــود بحرية مطلقة، فعثر البطل علی هذا النوع من الحرية، بحيث يمكنه أن يختار طريقة حياته باختيار تام وحرّية مطلقة.

«أليست هذه، بعدكل حباب، هی الحياة التی كنت تصبو إليها والّتی ضحّيت من أجل تحقيقها، بالمركز الصحفی الذی بلغته قبل أن تقرّر الســفر إلی باريس، لتعود طالباً علی مقعد الدرس، وتبدأ من الصفر حياة كنت تعتقد أنها هی التی رُصدت لها؟ ألســت تنعم الآن بحريــة مطلقــة فی توجيه مجلتك، بل فی اختيار طريــق الحياة التی تريد إطلاقاً؟» (إدريس، ١٩٦٧م: ١٠٢)

إنّ سامی الوجودی قد عزم علی أن يبدأ حياته من الصفر، ويخلق نفسه من جديد، وهــذا ما تؤكّــد الوجودية عليه: الإنســان يوجد أولاً ثم يتعرّف علي نفســه، فلم يكن للإنســان صفات محددة إذ بدأ من الصفر، ثم أصبح شــيئاً يمتلك حياة ذاتية لها كرامة. (ســارتر، ١٩٦٤م: ١٤) وهــذه البداية الجديدة تتطلّب التمرّد علــی الماضی وإعدامه؛ لأن الوجــودی يعتقــد أنّه «لايمكن أن أقرّ وجودی الحاضــر إن لم أنح جانباً وجودی الماضی.» (الديدی، ١٩٨٥م: ٢٠٠)

تأسيســاً علی ما مضــی فإنّ البطل كان متعيّن الغاية، وغايتــه قد انبعثت عن وعی ومعرفة بأنّ الإنســان لابدّ أن يكون حــرّاً، وعليه أن يواجــه كل العراقيل والمتاريس

حفاظاً على هذه الحرية، وعليه أن يصمد أمام كل ما يهدّد حريته ويفقدها صفة الإطلاق. ولذلک لمّا أحسّ أنّ حرّيته قد أصبحت مهدّدة من جانب الآخرين لقّن نفسه بأنّه يتمتّع بحرية مطلقة وما من أحد يستطيع أن يحدّه.

«أتراک تشعر بأیّ قیدٍ قد یحدّ إنطلاقک، أو بأیّ عمل یصرفک عمّا نذرت له نفسک، أو بأیّ ضغط یحول دون أن تحقّق ماترید؟... وبعد ذلک کلّه، ألیس لک مطلق الحریة فی أن تکتب متی شئت؟» (إدريس، ١٩٦٧م: ١٠٣-١٠٢) وكان يحاول أن يؤمّل نفسه بعد كلّ ما يهدد هذه الحرية. «أجل سوف تمضی فی الصمود والصراع؛ إنّهما السبيل الحقيقی للإبقاء على هذه الهبة-العبء: حريتک.» (السابق: ١٠٤)

وفی اجتماع بمناسبة عيد مجلة الفكر الحـرّ يناقش الأدباء موضوع الأديب والمال متّفقين على أنّ الأديب لا يمكنه أن يتعيّش من قلمه، ولكنّ ما يهمّ سامی - مع عدم نكرانه للمسائل الاقتصادية وحاجته الماسة إلى المال- هو الحرية وبخاصّة حرية التعبير، حرية تتصف بالمطلقة؛ فيقول: «هذا الجانب الاقتصادی من المشكلة على غاية الأهمية، ولكن هناک أيضاً مشكلة "حرية التعبير" بالنسبة للأديب. هل يستطيع الأديب أن يعبّر عن كلّ ما يريد قوله بحرية مطلقة؟» (السابق: ٢٠٩)

الحرية المطلقة فی "الفكر الحرّ"

إنّ سامی يرجع إلى وطنه حاملاً رسالة مهمّة لأبناء شعبه، وهی رسالة الحرية المطلقة؛ فيبادر بإنشاء مجلة تحمل عنوان "الفكر الحرّ" لتحقيق هذه الرسالة. ويبدو أنّه قد تعمّد فی هذه التسمية؛ لأنّها تفوح برائحة أبرز الحريات الأساسية التی لابدّ للإنسان أن يتمتّع بها لكی تتحقق سائر الحريّات، ألا وهی حرّية الفكر والتعبير. وبذلک يتبيّن قصد سامی من فحوى رسالته أنّه يريد أن يحقّق حرية التعبير فی وطن يعانی كمّ الأفواه وكبت الحريات، ويسوده الاستبداد. وكان سهيل إدريس نفسه يعانی هذا النوع من الحرية، إذ يعزو قلة إنتاجه فی القصة والرواية إلى سببين رئيسين، هما: أزمة حرّية التعبير واهتمامه بإنتاج الأدباء الشبان. (الشملی، ١٩٩٨م: ١٣٥)

إنّ مجلة "الفكر الحرّ" قد احتفظت بصفة الإطلاق فيما تقوم به. ومع أنّ بعض الكتّاب كانوا يتّهمون المجلة بأنّها لا تنشر إلّا لذوى الأسماء اللامعة والشهرة الضخمة، فهى كانت حرّة فى التصرّف. ولم تكن هذه الحرية صفة تطبع على غلاف المجلة فقط، بل قدحقّقتها فعلاً. فلذلک رفضت مقالات وحيد حقى، مع أنّه قد سدّد بعض ديون المجلة وكانت المجلة مدينة له؛ لأنّها لم تعتبرها إلّا هتافات وتقريظ ومدح لحزب الهلال، فردّ على وحيد الذى اعترض عليه بأنّها «ليست منبراً للدعاية لأىّ حزب معين.» (إدريس، ١٩٦٧م: ١٠٠-٩٩) فهى لم تكن تدعو إلى حزب خاص رغم التزامها لبلادها، بل إنّها على أساس مفهوم الحرية ماكانت تنحاز إلى حزب معين أو منظمة خاصة، بل كانت تعامل مختلف الثقافات الأجنبية على قدم المساواة. فالفكر الحرّ «لا ينحاز لإحداها ولا يعادى إحداها لمصلحة أخرى... وعلى هذا كان موقفها مرتبطاً بصالح الفكر العربى الذى يريد أن يختطّ طريقاً مستقلاً يؤمن بحرية الفكر إطلاقاً، بمعزل عن أى تأثير.» (السابق: ١٥٧)

وكان يخشى سامى أن يُفقِد المجلة هذا الطابع المتميّز وهو الحرية عندما منع بعض أعدادها فى العراق. ولذلک لمّا اقترح شريكه أن يتفادى سيف منع المجلة فى العراق بسبب السياسة المتعمدة فيه بمزيد من المراقبة واليقظة، أرسل زفرة قصيرة، وقال: «أخشى إذا حقّقت هذا المزيد، أن أُفقد "الفكر الحرّ" طابعها الذى به تتميّز عن سائر المجلات.» ثمّ استطرد قائلاً: «ما هو الطابع المتميّز لهذه المجلة إلّا ما تتلوه من الحديث عن الحرية.» (السابق: ١٠٢- ١٠١)

إنّ مفهوم الحرية قد اشتبک مع وجود العراقيل فى الحياة. فالإنسان عن طريق قدرته على إزالة هذه العراقيل يجد الشعور بالحرية. و«إنّ أوّل ما يتبادر لأذهاننا من خصائص الحرية، هو الجانب السلبى منها، ألا وهو قدرتنا على الرفض والوقوف أمام الموانع والعقابات التى تقيّد اختيار الحّر، سواء كان هذا الأمر من جانب الأفراد الآخرين أو من سواهم.» (نظمى سالم، ١٩٩٦م: ١٧٢-١٧١)

فمجلة "الفكر الحرّ" بناءً على حريتها المطلقة تقوم بهذا الرفض، وكانت تحاول تجنّب أىّ تأثير مع أنّه لم تكن تتّسم بالحياد تجاه الوطن العربى، بل كانت مرتبطة بصالح الفكر العربى، وتحاول أن تجد الأمة العربية طريقها المستقلّة بين مختلف الثقافات الشرقية والغربية دون أن تتأثر بها.

الحرّية وعدم العودة إلى الماضى

إنّ سامى كبطل وجودى –كما مضى– قد نحّى ماضيه إلى جانب، وقصد أن يبدأ حياته من الصفر. فعندما تزوّج من "إلهام راضى" حاول مراراً أن يقنعها بأنّ ماضيه قد مات. ولذلک عاهدها ألّا يخفى عنها شيئا مما حدث ومما يحدث، لکى يتجنّب تأثير الماضى فى حياتهما؛ لأنّه كبطل وجودى كان على علم بأنّه لايمكن محو ما مضى من حياته، بل عليه أن يتخذ موقفا يعينه على تغيير تأثيراته فيه، وبذلک يخلع على الماضى ما يريد من المعنى. و«حقّاً إنّ المرء لايستطيع أن يمحو ذلک الماضى، من حيث هو سلسلة من الوقائع التى حدثت فعلا فى زمان قد انقضى، ولكن فى وسعه دائماً أن يغيّر فى موقفه بإزاء ذلک الماضى.» (زكريا، لاتا: ٢٠٤)

ولكنّ إلهام لا تدرک فحوى موقف البطل. فعندما اطّلعت شبه اطّلاع على وجود علاقة سامى مع رفيقة شاكر، قالت: «فأيقنت أنّى كنت أخدع نفسى، إذا صدّقت سامى حين أكّد لى أنّ ذلک الماضى قد مات. إنّ الماضى لايموت أيتها الغبية! إنما يرقد، ثمّ يستيقظ كلّما احتاج إلى اليقظة، وأنّى للإنسان أن يقتل ماضيه، وهل بوسعه أن يجتثّ أصوله؟» (إدريس، ١٩٦٧م: ٢٤٤-٢٤٣)

إنّ هذه الأسئلة هى التى حاولت الوجودية الردّ عليها بالنسبة إلى الماضى، فيجيبها البطل الوجودى متسائلاً: «إذا قلت لک أنّ الماضى قد مات، فهل يلزم من هذا أن أكون قد تعهدّت لک بأن يموت جميع من يضمّهم هذا الماضى؟» (السابق: ٢٤٥)

فسامى الوجودى يصرّح بأنّه لايمكن محو الماضى، بل يمكن تخفيف وطأة الماضى على الحاضر عن طريق اتخاذ موقف حاسم. فتتنازل إلهام عن مواقفها لأن لكل إنسان

ماضيا.

حرية أبطال الرواية

إنّ سامى كأديب لبنانىّ لاينكر أنّ بلاده تتمتّع بما لا يتمتّع به أىّ بلد آخرمن الأقطار المجاورة من حرية التفكير والتعبير، ولكنه كملتزم قومى يريد مواجهة الموضوع على نطاق أوسع، فيردّ على هانى الغريب الذى يعتقد بالالتزام الوطنى: «إذا كنت أخشى أن تضيّق السلطة هنا على حرّيتى، فإنى أخشى أن تضيّق عليها فى كثير من البلاد العربية، حين تمنع مجلتى أو كتابى من الوصول إلى أيدى القرّاء، بسبب ممارستى لهذه الحرية التى هى شرط الأديب الأوّل.» (السابق: ٢٠٩-٢٠٨)

فسامى يعدّ الحريّة أول شرط للأديب، ويتجلّى وضوح هذا الشرط عندما يتحدّث كروائى عن كتابة الرواية. فإنّه كروائى يرسم البطل كإنسانٍ ذى "اتجاه" معين فى الحياة، ثمّ يمنحه مطلق الحرية ليعيش حياته. وفى كثير من الأحيان يخرج هذا البطل الذى يتمتّع بحرية مطلقة عن الخط الذى رسمه، ولكن إعطاء هذه الحرية للبطل الروائى يترّتب على التمتّع الروائى نفسه بالحرية قبل كل شىء؛ فلذلک يقول لإلهام: «ألا تعتقدين أنّى، لكى أستطيع أن أمنح أبطالى الحرية، لا بدّ لى من أن أنعم بها أنا أوّلاً.» (السابق: ٢٣١)

إنّ سامى كان يجعل أبطال رواياته متحررين، وهذا ينطبق على ما كان يعتقد به سارتر؛ فهو يذهب إلى أنّ الروائى الذى يؤمن بجوهر بشرى وبدستور أخلاقى وباستعداد ركّبه الإله فى طبيعة الإنسان، يخفق دائما فى خلق أشخاص مستقلّين. فهو يريد دائماً أن يتحكّم بحريّتهم ويحكم على مشاعرهم وأعمالهم، وبكلمة واحدة أن يحتلّ مقام الله. والله ليس روائيّا صالحا لأنّه لا يترک مخلوقاته أحراراً، والرواية ينبغى أن تكون قبل كلّ شىء مسرح الحرية. (هنرى سيمون، ١٩٥٤م: ٨) ولكى تتحقق حرية أبطال الرواية فعلى الروائى أن يحصل على حريته.

الحرية والتحزّب

إنّ من أبرز مواقف الرواية التی تتجلّی فيها الحرية المطلقة هو عدم تحزّب البطل. إنّ سامی يرفض التحزّب لأیّ حزب، سواء كان يؤيدّه أم ينكره؛ لأنّ هذا التحزّب يهدّد حرّيته فی مجال الفكر والأدب، ولذلک يرجّح أن يحتفظ بحريته الكاملة، فيردّد فی نفسه: «لكنّی لن أدخله، لن أدخل أیّ حزب سواءكنت أؤيّده أم أنكره. لا، ليس ذلک بالموقف المسبق، إنّه مبدأ ضميری، إنّ أی التزام حزبی مهدّد لحريتی، حرية فكری وأدبی، وأنا أصرّ علی أن احتفظ بحريتی كاملة.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٦٤)

إنّ عدم التحزّب ليس موقفاً عنادياً لحزب ما، بل إنّه ينبعث عن وعی البطل ومبدأ ضميره فی سبيل الاحتفاظ بحريته المطلقة. فعندما شجّعه وحيد حقّی علی الدخول فی حزب الهلال طالباً منه قراءة مجموعة من النشرات والكراريس بوعی وتعمّق، يحسّ البطل بالاختناق كأنّما سلبت منه حرية التنفّس، ولكنّه قرّر أن يقرأها علی سبيل الاستطلاع، كما كان يقرأ ما ينتجه سائر الأحزاب. فموقفه تجاه الأحزاب ليس موقفاً تعسفياً ناشئاً من الجبن، بل هو يرفض التحزّب، وقد طالع مبادئها وغاياتها. ولم يكن ذلک عن موقف مسبق، بل إنّه كإنسان يعمل بمبدأ ضميره.

فالحرية المطلقة هی التی قادت سامی إلی عدم الانضواء تحت لواء أی حزب؛ لأنّه كان يتمنّی أن تتوفّر الحرية عند الأديب إلی أبعد حدودها. إنّ هذا المبدأ الذی اعتمده يتوافق مع ما ذهب إليه الفكر الوجودی، فـ «الوجودية لا يمكن أن تتوحّد مع أی مذهب سياسی.» (ماكوری، ١٩٨٢م: ٢٦٠)

وهذا الموقف لايعنی الانغماس فی الفردية والذاتية، بحيث لم يكن يكترث الوجوديون بالتنظيمات الساسية والاجتماعية؛ لأنهم كانوا «يحتفظون بحرّية نقد أيّة حركة سياسية تقيّد، بلا داعٍ، الحرّية البشرية.» (السابق: ٢٦٠) فرأينا "الفكر الحرّ" قد تولّی نقد أی حركة وحزب علی قدم المساواة.

لا بدّ من الانتباه إلی أنّ عدم تحزّب البطل لا يعنی عدم التزامه تجاه ما كان يجری فی بلاده من الأحداث، بل إنّه يخضع للالتزام. وهذا الالتزام لا ينطبع بالطابع الوطنی، بل

تتّسع حدوده، ويتّخذ طابعاً قومياً؛ لأنّه كبطل وجودی لا يمكنه أن يتّخذ موقف الحياد. تعتقد الوجودية بـ «أنّ أنواع الالتزام تختلف، طبعا، بحسب الأزمنة ... أمّا فی هذا العهد الذی تدّعی فيه الأحزاب علی اختلافها أنّ كل منها هو الثورة، وأنّ ما عداها باطل، فلن يكون معنی الالتزام هو الانضمام إلی أی منها، ولكن معناه سيكون محاولة توضيح مفهومه وتحديد الموقف، بقصد التأثير علی الأحزاب الثورية كلّها.» (سارتر، ١٩٦٤م: ٧٤-٧٥)

إنّ موقف سامی فی عدم تحزّبه لحزب معين ينطبق تمام الانطباق علی موقف سهيل إدريس فی حياته الشخصية. فهو لم يقتنع بضرورة الانتساب إلی حزب سياسی معين علی الرغم من إيمانه بمبادئ بعض الأحزاب؛ لأنّ انتساب المثّقف الحرّ إلی حزب ما – حسب تعبيره– يقيّد حرّيته فی الاختيار، ويلزمه بسلوكٍ لا يتمتّع دائماً بالحرية التی هی المطلب الأوّل للمثقّف. (الأمير، ٢٠٠٠م: ٧)

جدير بالانتباه إلی أنّ عدم التحزّب لا يهدف إلی انفصال الأدب عن السياسة، بحيث يتخلّی الأديب عن اهتمامه بالسياسة. إنّ «السياسة تدور بين الشخصيّات الإدريسية فی مختلف الأمكنة والأزمنة، حتّی فی أوقات اللهو، وسهرات التراب واللذّة.» (أزوط، ١٩٨٩م: ١٩٥) ورواية "أصابعنا" تزخر بالمادّة السياسة، وتتعرّض للأحزاب المختلفة ومواقفها ومبادئها. فما يبدو هامّاً فی "أصابعنا" بالنسبة للأديب الحرّ هو ألّا يتورّط فی الانحياز، بل عليه أن يسهم فی القيادة.

التحزّب والضياع

إنّ هذه الرواية التی سعت إلی تقديم صورة إيجابية عن الوجودية قد اتّخذت الابتعاد عن مبدأ الحرية عاملاً رئيساً فی ضياع الشخصيات. فخلافاً للتصور العام، إنّ اتّباع الوجودية فی هذه الرواية لاينتهی إلی الضياع، بل عدم اتّباعها هو ما يسبّب ضياع الشخصيات. وقد يبدو أنّ سهيل إدريس عن طريق تقديم ضياع الشخصيات غير الوجودية أراد أن يقف أمام من يشوّه الوجودية، ويعتبر الوجودية متشائمة ونوعا من

الضياع والعبث.

إنّ مســألة التحزّب التى كانت تنافى الحرية المطلقة هى من أشـّد العوامل تأثيرا فى ضياع الشخصيات. فأبرز هذه الشخصيات ضياعا هو وحيد حقّى الذى كان يصرّ على مسألة الانضمام إلى حزب خاص.

إنّ وحيد حقى كان تاجراً ثريّاً يسـّدد بعض ديــون المجلة، وأديباً مثقّفاً يقدّم بعض نتاجــه الأدبى لها، وكانت المجلة تســتقبله بحفاوة، ولكنّه انقلــب على الرأس لمّا التحق بحــزب الهلال. إنّه كان يشــعر بالضيــاع قبل اهتدائه إلى الحزب، ولكــن بعد انضمامه إلــى الحــزب توّهم أنّه قد وجد ضالّته المنشــودة، وكان ينادى بــأنّ «المرحلة الجديدة ســتكون أخصب مراحــل أدبى وأروعها.» (إدريــس، ١٩٦٧م: ٦٥) فمضى يعمل على كســب الأنصار لهذا الحزب، فاســتهلك جميع أمواله فى ســبيله، حيــث لم يكن له مال يشــترى حذاء، حتّى اضطرّ إلى اســتعطاء المال وتكدّيه من أصدقائه القُدامى، وبذلك انقطــع عن الكتابة أخيراً وانقلب إلى «مجرّد داعية هتّاف» (الســابق: ٩٩) للحزب. إنّه قد أسرف فى اعتقاده بالالتزام الحزبى، بحيث عندما سأله سامى عن نتاجه الأدبى يجيبه قائلاً: «أصبحت الآن اعتقد، يا عزيزى، بأنّ أدبى لن يكون ذا قيمة إذالم يكن فى خدمة حزبى.» (السابق:٢٢١)

فتواجهنــا فى الرواية ثنائية الحرية والتحزّب. إنّ ســامى الوجودى يرفض التحزّب حفاظاً لحريته المطلقة، فيعيش عيشة حرّة، فى حين أنّ وحيد حقى قد اكتفى بحزبه، وفقد ماله وأدبه وحريته الكاملة، فأدّى أمره إلى الضياع التام. إنّه أصبح ريشة فى مهبّ رياح الحزب تتقاذفه، حيث تشــاء، وانتهى ذلك إلى موته فى غرفته مفلســا متكدّيا الأموال لتمويل الحزب، بعد شــلل يده والأوراق متناثرة حول جســده. ولذلك قال ســامى لمّا أخبر بموته: «ولكن وحيد مات يا إلهام منذ ثمانية أعوام.» وأردف يقول: «مات منذ تجنّد فى حزبٍ.» (السابق: ٢٦٣)

إنّ سامى قد استعمل كلمة "حزب" منكرّاً، ليؤكّد عقيدته لعدم تحزّبه فى أىّ حزبٍ.

يعتقد بعض الدارسين أنّ سهيل إدريس قد وظّف موت وحيد حقّى توظيفا سليما فى الرواية، خصوصاً بعد شـلل يديه وتناثر الأوراق المالية الكثيرة حوله. «فالشلل دلالة على عجز المثقّف عن تحقيق وجوده، ورمز الانحطاط، وعجز العمل الحزبى الذى يسلك طريق المادّة للوصول إلى الزعامة والحكم، وجاء الموت رمزا متوّجاً لنمط سياسى يجب أن يبيد عهده.» (أزوط، ١٩٨٩م: ١٩٩)

أمّـا كريم الهادى الذى يتأرجـح موقفه بين الانضمام إلى الحـزب والانفصال عنه يكـون أقلّ ضياعا عـن وحيد حقّى، بحيث إنّ أمره لاينتهى إلى مـا انتهى إليه، بل إنّه على حدّ تعبير سـامى «إلى الأبد سـيظلّ كريم ممزّقاً ... إننى أتمثّله الآن سائرا وحده فى الطريق، وحيداً سيبقى.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٢٧٣)

ومـردّ هذا إلى أنّ كـريم كان يعتقد بالحرية وعدم الانقيادية، بحيث قد اعتبر العزلة والاغتراب «ثمناً عادلاً لعدم الانقيادية.» (السـابق: ٨٨) فهو شـخصية شـبه وجودية، ولكنّه لم يتمكّن من اتخاذ موقف حاسـم تجـاه الأحزاب، بل يتّصف بالتذبذب، فيصاب بشبه ضياع.

انعكاس الحزب الماركسى فى الرواية

هذه الرواية قد تعرّضت للبحث عن الأحزاب المختلفة: الحزب الشـيوعى اللبنانى، المعروف بـ "الحزب الأرجوانى"، والحزب القومى السورى الاجتماعى، المعروف روائياً بـ "حزب الهلال"، والحزب الشيوعى السوفياتى. (أزوط، ١٩٨٩م: ١٩٥)

إنّ الحزب الشيوعى هو من أهمّ الأحزاب الذى قد اتّخذ مساحة واسعة فى الرواية. إنّ هذا الحزب كان قد سـاد مختلـف أرجاء البلدان العربية، ووجـد أنصاره ومؤيديه. فالوجودية تتجلّى فى الرواية مناهضةً تماماً للحزب الماركسى فى مسألة الحرية كما كانت فى عالم الواقع. «إنّ الوجودية كانت تناهض الفكر الماركسـى الذى كان نشيطاً بفعالية فى السـاحة الثقافيـة.» (زراقط، ١٩٩٩م، ج١: ص٦٤) ومردّ ذلك إلى أنّ الماركسـية والوجودية متناقضين فى مسألة الحرية والفردية والالتزام.

فحسب ما سبق أن البطل قد اعتبر الحرية هبة ومنحة على أساس تفكيره الوجودى، ولكن «ليست الحرية فى نظرة الماركسين هبة فطرية أو ملكة موروثة، بل هى ثمرة من ثمرات التطور التاريخى، وعملية مستمرة يحقق من خلالها الإنسان انتصاره على الطبيعة الخارجية، وتمرّده على العبودية الاجتماعية.» (زكريا، لاتا: ٨٨) وبذلک تتبيّن مخالفة سامى للحزب الشيوعى.

فالحرية هى المنطلق الذى كان يشنّ منه هجومه ضد هذا الحزب؛ لأنّه يتسلّط على الفكرالإنسانى، فصراحة الخط الحزبى، فى الاتحاد السوفياتى، تفرض على الأدباء والفنّانين حدوداً وقيوداً على مدى الإنتاج الأدبى، وتحرّم خلق ألوان جديدة تتعارض مع أهداف الحزب وإنجازاته، فتعطّل بالتالى ملكة الحرية والاختيار. فنرى سامى يتحدّث عن النظرة أحادية الجانب التى تحكم الأرجوانيين: «من لم يكن معنا، فهو علينا.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٤٧)

والماركسيون- حسب تعبير كريم- «يحجزون الفكر ضمن حدود مرسومة، ويقيمون دون تخطّيها أسواراً منيعة، فيقتلون بذلک أعظم مزية للفكر: وهو أنّ مجال التحرّک والخيار واسع فيه سموح. إنّ بوسع الإنسان أن يحترم نظاماً، ولكن بوسعه كذلک أن ينتقده.» (السابق: ٤٧)

إنّ سائر شخصيات الرواية كهانى توافق البطل فى موقفه. وكريم الذى يتذبذب فى الانضام إلى هذا الحزب والانفصال عنه يعتقد بأنّ الأدب السوفياتى ليس حرّاً، بل إنّه أدب التقنين والتلقين من قبل الدولة والحزب الحاكم. (السابق: ٨٨-٨٧)

واختلاف الماركسية والوجودية تتجلّى فى مواقفها تجاه سامى ككاتب وجودى. فالشيوعية كانت تتّهمه ومجلته بأنّه عميل للغرب، فهو يفسح فى مجلّته لأحاديث طويلة عن ذلک المذهب الفلسفى الذى يختلف عن عقيدتهم السياسية والفكرية. فهو «كاتب انحلالىّ، كاتب عدمىّ، عدوّ للقيم البشرية.» (السابق: ٤٧)

هذه المواصفات تنطبق على ما يصرخ به معارضوا الوجودية؛ فهم يعتقدون أنّ

الوجودية تنكر كلّ قيمة بشرية، وتسوق الإنسان نحو العدم، وتدعو إلى الفوضى الأخلاقى والتحلّل.

الحرية والانقياد للدولة

إنّ عدم التحزب الذى كان يدلّ على الحرية المطلقة كان موقفاً اتّخذه سامى، وهناك ثنائية أخرى قد برزت فى شكل التقابل بين من يتحمّس للجوائز الأدبية من قبل الدولة، وبين من يخالف تقديمها بحجّة أنّها نوع من الإنقيادية وانتقاص لحرية الأديب.

يجرى الحديث فى اجتماع عن اختصاص بعض الجوائز للأدباء من قبل الدولة، وكان يعتقد هانى بأنّه لا بدّ من إقناع الدولة بهذه المسألة. ولكن كريم يتّخذ موقفاً ينطبق على الموقف الوجودى، فيرفض كل ما يجرّ الأديب إلى الانقياد والعبودية، فيقول: «إنّنى غير متحمّس على الإطلاق لما يسمّى بجوائز الدولة، لا بمساعدة الدولة للأدب والأدباء، بل أنا مقتنع بأنّ الأديب الحق لابدّ من أن يجد جزاءه لدى القرّاء، ولو طال الأمد.» (السابق: ٨٧)

هذا وقد رفض سارتر جائزة نوبل مبيّنا دليله فى خطاب أصدره بعد الرفض: «أنّ الكاتب الذى يتّخذ موقفاً سياسياً أو اجتماعياً أو أدبيّاً عليه ألّا يعمل إلّا بما يمتلك شخصياً، وهو كلامه المكتوب. الكاتب الذى يقبل امتيازاً رسميّاً يقيّد قرّائه به، وهذا أمرٌ لا يقبل بالنسبةلى. ليس سواء علىّ أن أوقّع ما كتبت بجان بول سارتر، أو جان بول سارتر الحائز على جائزة نوبل... . إنّ علي الكاتب أن يرفض محاولة تحويله إلى مؤسسة...، حتى لو كانت مُدرجة فى قائمة الشرف.» (سارتر، ١٣٤٣ش: ٤-٣)

فسرّ هذا الرفض يبوح فى دائرة ما تمليه الفلسفة الوجودية. فسارتر يعتبر الجائزة قيداً يتعهده فى إطار مرسوم. وهذا ما يعدو إلى قرائه، ويحدّ من حريته؛ ولذلك تتفاوت كتاباته رافضاً جائزة نوبل أو حائزاً عليها.

فموقف كريم يقترب من جهة من موقف سارتر، ومن جهة أخرى من موقف أول من رفض جائزة نوبل، وهو جورج برنارد شو الكاتب المسرحى الإيرلندى المعروف فى عام

١٩٢٥م الذى علّق علي ذلک بقوله: «إنى أكتب لمن يقرأ لا لأنال جائزة.»

وحينما يحدّثه سامى بأنّ جائزة محترمة من جانب الدولة قد يحرّض الأديب على الإنتاج والاستمرار فى الظروف التى تكتنفه، يردّ كريم قائلاً: «إنّ أخشى ما أخشاه، يا سامى، أن تعتقد الدولة أنّها إذ تكافئ الأديب أو تساعده تحيط عنقه بدينٍ ما يكون سداده الانتقاص من حريته... ، وفى هذا الموضع خطر.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٨٧)

إنّ البطل يوافق كريم عمليا عندما يتخلّى عن المؤسّسة الثقافيه التى جعلت شعارها الدفاع عن حرّية الفكر، مع أنّها عرضت عليه أجراً مرتفعاً إزاء ساعتين من العمل، وهو كان بأمسّ الحاجة إلى هذا المال. فلمّا اقترحت هذه المؤسسة على سامى، ارتاح ضميره؛ لأنّ هذا العمل كان ينسجم مع رغباته، ويتّفق وضميره، ولم يكن يثير أدنى شكٍّ؛ «فهى مؤسّسة حرّة لا اتّصال لها بأية حكومة، لها فى أكبر عواصم العالم فروع، يموّلها الأفراد والهيئات الخاصة، وغايتها تلک النبيلة: الدفاع عن حرّية الثقافة.» (السابق: ١٥٦)

فكان يرجو أن يخدم قضيته وقومه عن طريقها، ولكنّه لمّا التحق بالمؤسسة باءت آماله بالفشل؛ لأنّه اكتشف أن غاية المنظمة الرئيسية ليست هى الدفاع عن حرية الثقافية إطلاقاً بقدر ما هى الهجوم على الأرجوانية. إنّ هذه المنظمةكانت تهاجم الأرجوانية بسبب عدم تمتّعها بحرية الفكر، ولكنّها ما كان همّها أن تفضح الثقافة الغربية التى تحرم حرّية الفكرأيضاً، «وهذا يعنى أنّها مرتبطة بهذه الثقافة ارتباط انحياز.» (السابق: ١٥٧)

فسامى كان يترک كل ماكان يلطّخ حريته، ويحرمها من الإطلاق، فلم يكن يرضى أن يلطّخ نقاوة فكره، ويخونه، ويبيع ضميره المستقل، وينصب المبادئ والأفكارسلعة تباع وتشترى.

الحرية والمسؤولية

إنّ المسؤولية تعتبر من أهمّ المبادئ التى ارتكزت عليها الوجودية؛ فهى تهمّ الوجودية من حيث إنّها تعتبر زماماً للحرية المطلقة.

١٩٨٠م: ٤٨-٤٧) وفى قضية سميحة صادق يؤكّد دائما على أمانته الزوجية وبخاصة عندما تكشف سميحة عن حبّها العنيف له، طالبة منه الانفصال عن إلهام راضى، فيكتب البطل إليها: «ثقى أنّ أمانتى الزوجية فوق كلّ اعتبار.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٢٥١)

ولكن عصام الحلوانى رغم كونه متزوّجاً يتّصف بصفات "رجل الجمال" الذى ينتهب اللذات، ويسرف فى الأخذ منها، ولايرتبط بشىء؛ لأنّ كلّ ارتباط أو واجب يقيّده وشعاره يمكن أن يصاغ فى تلك العبارة المشهورة: «تمتّع بيومک.» (البدوى، ١٩٨٠م: ٤٧-٤٦)

الحريّة وفكرة القلق

إنّ القلق، كـ «مبدأ وجودى عام» (فجر رسلان، ١٩٩٥م: ٣١) بين الملحدة والمتديّنة، هو «حالة نفسانية تظهر فى وجود الإنسان، وتدلّ على صراع بين قوّتين،» (أحمد رمضان، ١٣٧٨ق: ٤٩) ولا يعرف المرء له سببا أو مصدرا أو حتى شكلا. (فرحات، ١٩٦٧م: ١٢)

والوجودية- كمذهب يتمحور حول الإنسان -لم تغفل هذه الحالة النفسانية، ولكنّ مفهوم القلق عند الوجوديين ينحو نحو الإيجابية والسلبية. إنّ القلق عند هيدجر يتوقّف على مسألة العدم وعبثيّة الحياة وتناهيها وفكرة السقوط. فالإنسان فى وجهة نظره يتّجه نحو العدم أو الموت، فلذلک ينتابه الشعور بالقلق. «إنّ تجربة القلق تضفى بنا إلى أن نشعر بأنفسنا، وأنّنا هنا فى العالم مهجورون دون سندٍ أو معينٍ، لقد ألقينا فى هذا العالم دون أن نعرف لذلک سبباً... ووجود هذا الكائن... يحدّه الموت، فهو "موجود من أجل الموت".» (فال، ١٣٧٨ق: ٦١)

ولكن مفهوم القلق عند سارتر -كما سبق- يرتبط بشعور الإنسان بحريته الشاملة ومسؤولياته المطلقة أمام نفسه وأمام الآخرين؛ وذلک لايؤدّى إلى الاستكانة واللافعل، بل هو «القلق الصافى البسيط من النوع الذى يعرفه كلّ من تحمّل مسؤولية من المسؤوليات.»(سارتر، ١٩٦٤م: ٢٢) فـ «إنّه ليس بحاجز يفصلنا عن العمل، ولكنّه جزء

من العمل وشرط قيامه.» (السابق: ٢٣)

تحقيقاً للصورة الإيجابية التى سعت الرواية إلى تقديمها، إنّ القلق الذى يواجهنا فيها هو القلق السارترى. إنّ سامى الذى يرنو إلى الحرية المطلقة يعيش حياة قلقة دائماً. وهذا القلق ينبعث عن تحمّسه للحرية. فهو كلّ ما يريد أن يختار عملا ويقوم به يعتريه القلق متسائلا: هل هذا العمل لا يسلب حريته المطلقة ولا يبعده عن مسؤوليته فى أداء رسالته؟

فهو عندما يلتحق بمعهد أو مركز صحفى فإنّه إمّا يستقيل عن منصبه، كما شاهدنا فى المركز الثقافى الذى لم يكن يتمتّع بعدم الانحياز مع كونها مؤسسة غير حكومية، أو يستمر فى عمله عندما تزول الشبهات عنه، وهذا ما نراه فى المعهد الفرنسى؛ فلمّا التحق به كان قد اعتراه قلق مستمرّ وخوف شديد من سلب حريته، فلذلک أراد التخلى عنه، ولكن الضابط الجزائرى ورئيس المعهد قد أزالا هذا القلق، فاتّخذ مهنته فيها وسيلة لتوعية الطلاب الفرنسين عن الشعوب العربية، حيث احتجّ البعض عليه بأنه قد تناسى مهمته الرئيسية وهى تعليم اللغة العربية لهم.

فالقلق الوجودى الذى يصاحب البطل ينبعث عن شدّة تحمّسه لرفع مشعل الحرية واحتفاظه بها واجتهاده لتأدية هذه الرسالة. فسامى كان يقاوم كل ما يسلب حريته مع انشغاله بما لايتناسب وكرامة الأديب.

ولكن رغم هذا التحمّس إنّ من أبرز ما صوّره سهيل إدريس دليلاً على الضعف البشرى مبادرة سامى إلى إصدار طبعة خاصة من مجلته إلى العراق، وقد حذف منها كل ما يسمّيه "المواد المتفجّرة". (إدريس، ١٩٦٧م: ٢١٤) فهذه الصورة نعتبرها ذروة الجدال فى إثارة قلقه، بحيث يتبدّل قلقه إلى ذعر شديد؛ فهو أمام ممكنَين: إمّا يحتفظ بحريته الكاملة ويتقبّل احتجاب مجلّته، وإمّا يخضع لرأى السلطة.

«ويحسّ برعدة ذعر تجتاحه وهو يتخيّل مجلته متوقفة، معطّلة، ميتة،... فيحسّ بأنّ حريته كلّها مهدّدة تهديداً مميتاً، حريته فى أن يتنفّس،... ثمّ يتساءل فى دهشة مذعورة:

«وأنــا، أنّى لى أن أحسّ نعمة الحريــة. ومجلّتى مهدّدة بعبودية الخوف من الاحتجاب؟» (السابق: ١٠٤-١٠٣)

إنّ ســامى لم يكــن يفكّر إلى هــذا الخضوع، بل هذا الاضطرار قــد جاء خوفا من احتجاب المجلة بســبب نقص فى الميزانية وتلبية لطلب القرّاء العراقيين. فتتناقض هذه الصورة مع سائر ميزات البطل الوجودية. وقد علّل سهيل إدريس ذلك بقوله: «لقدكان يمكنــنى أن أغفــل هذه الواقعة، ولكــن إغفالها كان يحرمنى حــق تصوير بعض جوانب الضعف البشــرى فى شــخصية ســامى، وكان يحرمنى بالتالى، حقّ تصوير الصراع الذى ينشب فى نفسه، ليحافظ على إخلاصه ونقاء ضميره.» (إدريس، ١٩٦٣م: ١٠٧-١٠٦)

فســامى كبطل وجــودى كان يفكّر بالعدول عن هذا النوع من الإرســال. ولم يكن يرضــخ له إلى الأبد، بــل كان يصارعه ويقاومه ويتغلّب عليــه. فعندما وقع نظره على صحيفة عراقية اتّهمت الفكر الحرّ بالخيانة، قال لزوجته التى كانت تسعى لخلق مبرّرات لهذه المبادرة إلى إرســال المجلة ناقصة الصفحــات: «اسمعى يا إلهام! لابدّ أن نأخذ من هذا درســاً. لقد قرّرنا أن نحمل رســالة فى "الفكر الحرّ"، فلا مجال للتهاون فى تأدية هذه الرســالة أياً كانت قيمتها، وإلّا حقّ للذين يســمعوننا أن يظنّوا أننا نخدعهم. إنّ حامل الرسالة كحامل المشعل ينبغى له أبداً أن يرفع مشعله إلى أعلى. فإذا تهاون أو تراخى، انقلب عليه المشعل فأحرقه.» (إدريس، ١٩٦٧م: ٢٢٣)

فســامى لم يكــن بطلاً من غير عالمنا، بل هو إنســان مثلنا. فصورّه ســهيل إدريس كأديب يعترية القلق دائمــاً، ويصاحبه الخوف إلى الأبد حرصاً على تمتّعه بحريته، لكى يجعله نموذجاً مثالياً يقتدى به الأدباء لعدم خلق الأعذار فى فقدانهم الحرية.

النتيجة

- إنّ الحريــة التى تتجلّى فى الرواية - على أســاس تصريح البطل- حرّية مطلقة، بحيث يتخلّى ســامى كبطل وجودى عن كلّ ما يحدّ حرّيته، حيثإنّ عدم التحزّب لحزب ما، هو أبرز موقف لســامى حفاظاً على حريته المطلقة دون أن يتّخذ موقف الحياد تجاه

ما كان يجرى فى بلاده؛ لأنّه كبطل وجودى لم يغفل مبدأ الالتزام.

– إنّ هذا الإطلاق – على أساس التعريف الوجودى له – لا يعنى أنّ البطل يتمكّن من إنجاز ما يريد أو التخلّص مما مضى فى حياته، بل إنّه يعنى أنّه ذو اختيار تام أن يتّخذ موقفاً أمام ماضيه، ويغيّر حياته فى أى وقت أراد.

– إنّ سامى كشخصية وجودية وكريم كشخصية شبه وجودية فى هذه الرواية، تهاجمان الحزب الماركسى –كحزب مناهض للوجودية – على أساس مبدأ الحرية، حيث إنّ الحرّية عند البطل الوجودى منحة وهبة خلافا للماركسية التى تعتبرها فعلا واكتسابا.

– إنّ الرواية تقدّم بعض الشخصيات الضائعة كوحيد حقى وشبه الضائعة ككريم الهادى على أساس تحزّبهم أو تذبذبهم فى الانضمام إلى حزب أو الانفصال عنه. وهذا الضياع اعترى من لم يتّبع الحرية الوجودية المطلقة، كأنّ سهيل إدريس قد عزم على تقديم صورة إيجابية عن الوجودية، حيث إنّ عدم اتباعها يؤدّى إلى الضياع.

– إنّ مجلته "الفكر الحرّ" كانت تتصف بالحرية المطلقة دون أن تنحاز إلى حزب معين أو دولة، واتخذ سامى الحرية المطلقة رسالة لها، وبذلك تعمّد فى اختيار هذا العنوان للمجلة.

– إنّ رفض الجوائز وعدم الانقياد للدولة يصبّ فى مجرى رفض سارتر الذى يحذّر الأديب من تحويله إلى "مؤسسة".

– إنّ هذه الحرية رغم كونها مطلقة، حرية مسؤولة. فالمسؤولية –كمبدأ من مبادئ الوجودية– تحول دون تأديتها إلى الفوضوية.

– يصاحب البطل الوجودى القلق نتيجة ممارسته الحرّية المطلقة المسؤولة واحتفاظا بها؛ وهذا القلق لا يتصف بالسلبية، بل إنه إيجابى.

– فالحرية المطروحة فى هذه الرواية، على أساس ما قدّمنا من المصاديق، حرّية وجودية.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا. (لاتا). مشكلة الحرية. ط٢. مصر: دار الطباعة الحديثة.

أبونضال، نزيه. (٢٠٠٦م). التحوّلات فی الرواية العربية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدرسات والنشر.

أحمد رمضان، محمد. (جمادی الأول ١٣٧٨ق). «القيمة الفلسفية للقلق». المجلة. العدد٢٤. صص ٥٥-٤٩.

إدريس، سهيل. (١٩٦٧م). أصابعنا التی تحترق. ط٢. بيروت: دار الآداب.

________. (٢٠٠٦م). الحی اللاتينی. ط١٤. بيروت: دارالآداب.

________. (١٩٦٣م). «مذكّرات روائی». مجلة الآداب. السنة١١. العدد ٣. صص١١٢-١٠٣.

أزوط، جورج. (١٩٨٩م). سهيل إدريس فی قصصه ومواقفه. ط١. بيروت: دارالآداب.

الأمير، يسری. (٢٠٠٠م). سهيل إدريس: تجديد الرسالة والأحلام. مجلة الآداب. العدد٩/١٠. صص ١٧-٤.

بدوی، عبدالرحمن. (١٩٨٠م). دراسات فی الفلسفة الوجودية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

________. (١٩٨٤م). موسوعة الفلسفة. ج٢.ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدرسات والنشر.

الخطيب، حسام. (١٩٩١م). سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها فی القصة السورية. ط٥. دمشق: مطابع الإدارة السياسية.

الديدی، عبدالفتاح. (١٩٨٥م). الإتجاهات المعاصرة فی الفلسفة. ط٢. القاهرة: هيئة المصرية العامة للكتاب.

زراقط، عبد المجيد. (١٩٩٩م). فی بناء الرواية اللبنانية. ج١. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.

سارتر، جان بول. (١٩٦٤م). الوجودية مذهب إنسانی. ترجمة عبدالمنعم الحفنی. ط١. لامک: لانا.

________. (١٩٦٦م). الوجود والعدم. ترجمة عبدالرحمن بدوی. ط١. بيروت: منشورات دار الآداب.

________. (آبان ١٣٤٣ش). «بيانيه سارتر». ترجمة حميد محامدی. مجلة آرش. شماره ٩. صص ٥-٣.

السعافين، إبراهيم. (١٩٨٧م). تطوّر الرواية العربية الحدثية فی بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧م. ط١. بيروت: دار المناهل.

الشملی، سهيل. (١٩٩٨م). البطل فی ثلاثية سهيل إدريس. المسيرة — الأبعاد. بيروت: دار الآداب.

شيّا، محمد شفيق. (١٩٨٦م). فی الأدب الفلسفی. ط٢. بيروت: مؤسسة نوفل.

صليبا، جميل. (١٩٨٢م). المعجم الفلسفی. ج٢. بيروت: دار الكتاب اللبنانی.

طرابيشى، جورج. (١٩٩٧م). شرق وغرب: رجولة وأنوثة. ط٤. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
العشماوى، محمدسعيد. (لاتا). تاريخ الوجودية فى الفكر البشرى. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.
عيد، رجاء. (١٩٨٨م). فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق. الاسكندرية: منشأة المعارف.
عصمت، رياض. (٢٠١٠م). حداثة وأصالة. ط١. دمشق: دار الفكر.
الكومى، محمد شبل. (٢٠١٠م). الوجودية والحرية بين الفلسفة والأدب. ط١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
فال، جان. (ذى الحجة ١٣٧٨ق). «من تاريخ الوجودية». ترجمة فؤاد كامل. مجلة المجلة. العدد ٣١. صص ٦٧-٥٦.
فجر رسلان، يوسف. (آذار ١٩٩٥م). «الوجودية فى التنظير والسلوك». مجلة المعرفة. العدد ٣٧٨. صص ٤٥-١١.
فرحات، عبدالحميد فرحات. (نوفمبر ١٩٦٧م). «التفسير الوجودى للنضال». مجلة الفكر المعاصر. العدد ٣٣. صص ١٧-١٠.
لالاند، أندرية. (٢٠٠١م). موسوعة لالاند الفلسفية. ترجمة خليل أحمد خليل. ج١. ط٢. بيروت: منشورات عويدات.
ماكورى، جان. (١٩٨٢م). الوجوديّة. ترجمه إمام عبد الفتاح إمام. عمان: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
المنصورى، على جابر. (٢٠٠٠م).النقد الأدبى الحديث.ط١. عمان: دار عمار.
نظمى سالم، محمد عزيز. (١٩٩٦م). الإسلام فى مواجهة المذاهب الغربية. الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة.
هنرى سيمون، بيير. (أبريل ١٩٥٤م). «أبطال الرواية وحريتهم». مجلة الآداب. السنة الثانية. العدد٤. صص ٨-٨، ٧٨-٧٨.
اليسوعى، روبرت ب.كامبل. (١٩٩٦م). أعلام الادب العربى المعاصر. ج١. ط١. بيروت: مركزالدراسات للعالم العربى المعاصر. جامعه القدّيس يوسف.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد التاسع عشر – خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ٦١ ـ ٤١

دراسة صَدى المقاومة فی شعرعدنان الصائغ

حامد صدقی*
سیدعدنان اشکوری (الکاتب المسؤول)**
صغری فلاحتی***
صبری جلیلیان****

الملخص

يعدّ أدب المقاومة مظهراً للضمير اليقظ المتصدّی لتعسّف الأعداء والمطالب بإعادة الحقوق الإنسانية المغتصبة، وردَّ فعلٍ جماعی أمام هيمنة الظالمين، سواء كانوا من داخل البلاد أو خارجها. لقد شهد العراق فی العقود الأخيرة سنوات سوداء استفحلت فيها سياسة الرعب، والكبت، والتنكيل، ورزح تحت وطأة حروب طاحنة أذكي نيرانها النظام البعثی البائد، هذا بالإضافة إلى الهجوم الأميركی الغاشم والعقوبات العالمية المفروضة التی لم تثقل إلّاكاهل الشعب العراقی البائس، ممّا مهّد لظهورأدب المقاومة وبروز شعراء مناضلين عراقيين فی العراق والمنفي. ومن هؤلاء، الشاعر المعاصر عدنان الصائغ (ولد ١٩٥٥م). حيث تتكوّن مادّته الشعرية من: صرخات الاعتراض تجاه الظلم البعثی والاحتلال الأميركی وغطرسة قوي الاستكبار العالمی، ونداءات التضامن مع الحركات الشعبية، والدفاع عن الشعب الفلسطينی المظلوم. وهذا المقال هو عبارة عن محاولة لاستجلاء مظاهر المقاومة فی شعر الصائغ ضمن أساليبه البيانية وذلك فی إطار وصفی – تحليلی. حيث نراه يوظّف شتی الأساليب من أجل البوح بما تجود به قريحته الشعرية، ومن تلك الأساليب: استدعاء الحوادث الدينية والتاريخية، واستخدام قناع بعض الشخصيات التاريخية، والقصائد القصصية، وعنصر الحوار، والفكاهة، والسخرية، والرموز الطبيعية.

الكلمات الدليلية: الأدب العراقی الحديث، شعر المقاومة، عدنان الصائغ.

*. أستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران
**. الأستاذ المساعد لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران
eshkevari@khu.ac.ir
***. الأستاذة المساعدة لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران
****. طالبة مرحلة الدكتوراة لفرع اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمی، طهران، إيران
aa.sabri84@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٠/١٨ش   تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٠ش

المقدمة

إنَّ اللغة مرآة حال الأمة وسجلّ مفاخرها والشاهد على مجدها في المجالاتِ الاجتماعية والأدبية والسياسية والإدارية، تعزُّ بعزّةِ أمتها، وتذلُّ بذلتها. (أحمدعثمان، ٢٠١١م: ٩) وللأدب والمجتمع صلات متقابلة حيث يؤثّر أحدهما في الآخر. وأدب المقاومة شاهد علي هذه الحقيقة. وأدب المقاومة هي «الشحنة الّتي تنقذُ الوجدان المتعب من الاستسلام أمام (الأمر الواقع) أو الوحش البحري الّذي قد يتجسُد حينا في غازٍ أجنبي، وحينا أخر في سلطة طاغية وحيناً ثالثاً في قهر اجتماعي... إلى غير ذلك من صور الضغوط الّتي تلاحقُ الانسان أينما كان و في أي زمانٍ.» (شكري، ١٩٧٠م: ٦) لقد عاش الشعبُ العراقي في عهد سطلة البعث حقبة من الزمن ملؤها القتل، والقمع، والحروب المتواصلة، والاحتلال، والمقاطعة، والفقر المدقع في فترةِ سلطةِ حزبِ البعثِ. هذه الظروفِ مهّدت الأرضيةَ المناسبةَ لظهورِ أدبِ المقاومةِ والشعراء المناضلين كـ"عدنان الصائغ". وُلِدَ عدنان الصائغ في مدينةِ الكوفةِ عام ١٩٥٥م. وقد زجّت به السلطات جندياً في الحرب العراقية المفروضة علي جمهورية ايران الإسلامية. شارك في العديد من النشاطاتِ السياسيةِ ضدّ السلطةِ البعثيةِ وأطلقت عليه السلطات البعثيةُ تهمةَ "الردة". (حمدي، ٢٠١٠م: ٤٥٩-٤٦١) غادرَ الوطن صيف ١٩٩٣م نتيجةً للمضايقات الفكريةِ والسياسيةِ الّتي تعرض لها. وتنقّل في بلدان عديدة، منها عمان وبيروت، حتى وصولهِ إلى السويد في خريف ١٩٩٦م، وإقامتهِ فيها لسنواتٍ عديدةٍ، ثمَّ استقرّ بعدها في لندن منذُ منتصفِ ٢٠٠٤م. صدرت له مجموعات شعرية عديدة، منها: "انتظريني تحت نصبِ الحريةِ"، "أغنيات على جسر الكوفة"، "العصافير لا تحبّ الرصاص"، "سماءٌ في خوذة"، "غيمةُ الصمغ"، "تحتَ سماء غريبة"، "خرجتُ من الحرب سهواً" (مختارات شعرية)، "تكوينات"، "نشيد أوروک"، "صراخٌ بحجمِ الوطن" (مختارات شعرية)، "تأبّط منفى"، و... حصل عدنان الصائغ على جوائز عالمية مختلفة. (مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين، مج٣، ١٩٩٥م: ٤٧٤ والزربي، ٢٠٠٨م: ١-١٠) ومجموعاته الشعرية مليئةٌ بمشاعر المقاومة أمام الظلمِ والاضطهاد الداخلي والخارجيّ.

يهدفُ هذا المقال دراسةَ عناصر المقاومةِ في أشعار عدنان الصائغ ضمنَ دراسة

أسلوبهِ الشعرى فى هذا المجال. وقد تمّت دراساتٌ مختلفةٌ فى الأدبِ المقاوم. أما موضوع شـعر الصائغ، فقد نوقش فى جامعة بغداد عام ٢٠٠٦من خلال رسـالة ماجستير حملت عنوان "شعر عدنان الصائغ؛ دراسة أسلوبية" قدمَها الباحث والشاعر عارف الساعدى، وفى موقعِ الشـاعر علي شـبكة الإنترنت ثمة مقالاتٌ عديدةٌ فى موضوعات مختلفةٍ، وفى بعضِها إشاراتٌ عابرةٌ إلى معانى المقاومةِ عندَ الصائغ. يعدُّ مقالُنا هذا تكملةً لكلّ ما فى موقعِ الشـاعر. أمّا فى ايران فإنّ هذه الدراسة تعدّ الأولى من نوعها إذ لم يسبق لباحث أن تطرّق لشعره المقاوم وأساليبه الشعرية.

ويهدف المقال الإجابة عن هذه الأسئلة:

١. ما هى أهمُّ عناصرِ المقاومةِ الّتى انعكست فى شعر عدنان الصائغ؟
٢. ما هوَ أسلوبُهُ الشعرى فى تبيين عناصرِ المقاومةِ؟

منهج البحث وصفى- تحليلى. وقد استخرجنا عناصرَ المقاومةِ من دواوينِهِ الشعرية مباشرةً وحلّلناها ضمنَ دراسةِ بعض أساليبِهِ الشعرية.

عناصرُ المقاومة فى شعرِ عدنان الصائغ:

ليسـت المقاومةُ، هى الصمودَ أمامَ الاحتلالِ الأجنبى فقط، بل يندرج الصمودُ أمامَ الحكمِ الاسـتبدادى فى البلد مقاومةً أيضاً. ففضح السياسة المكيافيلية الخادعة وإماطة اللثام عن الوعود الزائفة وتنبيهُ الشـعبِ وتوعيتـه بواقعه المرير تعدّ نوعاً من المقاومةِ. والأدبُ الّذى يسـُير فى هذا الطريق لا يليق به إلاّ أن يسـّمي بأدب المقاومةِ. وقد شمّر عدنان الصائغ عن سـاعد الجدّ فى تعرية حزب البعث وعارضَ بشـدّة سياسة الغطرسة والاسـتبداد، بحيـث أدرجته جريدة "بابـل" العراقية فى عددها الصـادر فى ١٣ اكتوبر ١٩٩٦م ضمن قائمة من "المرتدّين" شملت عدداً من المثقّفين والأدباء العراقيّين فى المنفي. والمعروف عن هذه الجريدة أنّ "عدى صدام حسين" هو الذى كان يشرف عليها مباشرة. (حمـدى، ٢٠١٠م: ٤٤٧) إلاّ أنّ ذلـک لم يمنع الصائغ عن مواصلة الدرب بفضح مقاصدِ السلطةِ البعثيةِ المشؤومةِ مِن جانبٍ وبالتنديد بالاحتلالِ الأمريكى مِن جانبٍ آخر.

ومن هنا فإنّا نقسّـــمُ عناصرَ المقاومةِ فی أشعارهِ علي قســمَينِ: الأوّل: المقاومةُ أمامَ الاستبداد الداخلی (البعث) والثانی: المقاومةُ أمامَ الاحتلالِ الأجنبی.

أوّلاً: مقاومةُ الاستبداد الداخلی (سلطة البعث):

سيطرت سلطةُ البعثِ على العراق سنة ١٩٦٨م. حينما تولّی زمامَ الحكمِ "أحمدحسن البكـر" وتولّی "صدام تكريتی" الأمانَــة العامّة لحزبِ البعث العراقــی. قد تربّعت هذه السلطة علي العرش بعد أن أزاحت جميع معارضيها ونكّلت بكثير منهم، وقد وظّفت ريع الموارد النفطية لخدمة أهدافها التوسّعية وتجهيز الجيش وتعزيز قدراته الحربية. (كاگلن، ١٣٨٣ش: ٢٣٧- ٢٣٨) وكان للقدرة العســكرية الفائقة التی تزوّد بها صدام حسين أثر بــارز وجلیّ دفعه إلی زجّ العراق فی حربــين عدوانيّتين ضدّ الدول المجاورة سُمّيتا فيما بعد بحربی الخليج [الفارسی] الأولی والثانية. وقد أدّي تعطّش صدام لكسب القدرة إلی إحلال العراق فی دار بوار زادت من مأساة شعبه وأرجعت تطوّره إلی الوراء لعدّة عقود من الزمن. (رفيعی، ١٣٨٢ش: ١٣١ و ١٣٩)

وقد تمثّلت مواقف عدنان الصائغ تجاه سياسات القمع والإرعاب البعثية فی الأمور التالية:

معارضة سياسةِ الكبت والقمع والإرعاب التی انتهجتها السطلة البعثية:

لقد انتهج صدام حسين فی الحقبة التی فرض سلطته علي الشعب العراقی سياسة رقابة صارمة وعنيفة، بحيث عبّر أحد الساســة العراقيّين فی الثمانينات من القرن المنصرم، إنّ صدام بات يُحكم قبضته علي العراق من خلال نظام تجسّســی متطوّر، يقوم خلاله ثلاثة ملايين مخبر بمراقبة أحد عشر مليون نسمة من الشعب العراقی. (رفيعی، ١٣٨٢ش: ٧٥- ٩١) وقد تعدّدت أجهزة الرقابة والتجسّــس فی العراق تحت مســمّيات عديدة من أمنَ، ومخابرات، واســتخبارات، ومنظمات حزبية، وجيش شــعبی، وطلائع، وفتوّة واتحادات الطلبة والعمّال وسائر الشرائح، وفدائيّی صدام، وما إلی ذلک من أجهزة كانت تتباري فيما بينها للإيقاع بأكبر عدد من المشــتبه بهم، والفتک بأبناء الشــعب، وإرعابهم. وجلّ

اعتراضات عدنان الصائغ توكّد علي سياسات الإرهاب والتهديد والمطاردة التى عجّت بالعراق. ديوانُهُ، "نشيد أوروك" تفوح منه مشاعر الخوف والرعب حيث ينقل حكاياتِ شخصٍ اسْمُهُ "عبود". وقد جعل عدنان من "عبود" هذا رمزاً للذين اعتُقلوا وزُجّ بهم فى السجون وعُذِّبوا بأبشعِ صورٍ للاستجواب:

فوقَ طاولةٍ للمحقّق، ممسوحةٍ / و هوَ يسألُنى عنك.... وكانَ لعابُ السبابِ
يسيلُ / على شفتَيهِ / فيمسَحُ فى كمّهِ المتآكل شاربَهُ الكثّ، متّسخاً مثلَ الخنازيرِ
أينَ أخفيتَ عبود؟
فى الريح ...
أيها الكلبُ، هل تتجرّأُ تسخرُ منّا؟ (الصائغ، ١٩٩٦م: ٧٠- ٧١)

هناک يجرى حــوارٌ بينَ مفتّشٍ ومخاطبٍ مجهولٍ حولَ "عبــود". يقصدُ المفتّشُ الّذى يصفُهُ الشــاعر بالخنزير، الاطّلاعَ على أحوالِ "عبود". يغضبُ ويســبّ المخاطبَ بأقذع الشــتائم ويعذّبــه حينما يُجيبُه بجــوابٍ غير مرتبط. ثمّة مقطوعات شــعرية كثيرة تجدها فى ديوانِ "نشــيد أوروک" حولَ هذه الشــخصيةِ. وكأنّ الشــاعر لا همّ له إلّا أن يوضّح الظروفَ السياسيةَ التى سادت العراق آنذاک وخاصةً الظروف التى صودرت فيها حرّية الرأى. كلّ ذلک يجرى عبرَ الحوارات الّتى تدور بين هذه الشــخصية ومستجوبيهِ. ينظمُ الشــاعرُ كلَّ هذه الأشعار بأسلوبٍ مسرحيٍّ ليجسّمَ شدّةَ الإرعابِ والوحشةِ للسامعينَ. ومن الأمثلةِ الأخرى فى هذا المجال:

وعبودُ أينَ؟
-..........

....
عبودُ فى السجن يركلُهُ الحارسُ الفظّ
كان المفوّضُ ينقلُ عينيهِ
بينّ الأضابيرِ والزرّ
أكنتَ تخطُّ الشعارات ضدَّ الوطن
الحكومة ليست وطن

....

....

خائن (الصائغ، ٢٠٠٦م: ٤٨٨-٤٨٩)

لغــةُ الحــوار تبتعدُ بالقصيدةِ عن الغنائيــةِ، عن جوّ المباشــرة والتقرير والامعان فى الذاتية بها من النزعة الدرامية، والتفكيرالواقعى ولغة الحوارقريبةٌ من أسلوبِ التجسيم، والصور المحسوســةِ، وتبتعدُ بالشعر عن لغةِ التجريد والشاعر المعاصر استغل التخاطبَ فى شــكلِ الحوار فى جزء من القصيدةِ وبالقدر الذى يســتطيعُ فيه أن يجســدَ الصراعَ، ويضفى الحيويــةِ، والتفاعل، والحركة على قصيدته (الكبيســى، ١٩٨٢م: ١١٤-١١٥) يصوّرُ الشاعر فى هذا الحوار أوضاعَ "عبود" السيّئةَ، يشرحُ كيفَ يركلُهُ الحارسُ ويتّهمُهُ المفتّشُ بالخيانة دونَ دليلٍ وســندٍ ويعربُ الشــاعرعن لســانِ عبود عن هذه الحقيقة أنّ الحكومةَ ليســت الوطــن وإن خالَفَ عبودُ الحكومةَ فإنّه لم يخــن الوطن. الافتراء على المعارضين طريقةُ البعثيين الّتى يصوّرها عدنان الصائغ فى حوارٍ دقيقٍ وبأسلوبٍ قصصيٍ ومسرحيٍ ليحرّض المخاطبينَ على متابعة القصة ويجسّد لهم الوضع الراهن فى العراق.

يشــبّهُ عدنان الصائغ قوّاتِ الأمن بالكلبِ كما شــبّهم بالخنزيــر ليُميطَ اللثامَ عن حقيقةِ الذاتِ لهذه الشخصيات. ويتصوّرُ الشاعر أنّ هذه الكلاب البوليسية ستداهم بيته فى يوم ما وستأتى علي شعره كلّه لتبيده عن بكرة أبيه حتى ولو من وراءِ ذهنِهِ وستقتله بكلّ برودة أعصاب:

.... فأنــا أعرفُ بالتأكيد / إنّهم ســيقرعونَ البابَ ذات يوم / وســتمتدُ أصابعهم المدربةُ كالكلابِ البوليســية إلى / جواريرِ قلبى / لينتزعوا أوراقًى / و........ / حياتى / ثمّ يرحلونَ بهدوءٍ (الصائغ، ٢٠٠٤: ١١)

لقد أنشد عدنان هذه المقطوعة بعدما قُتل صديقه الشاعر "على الرماحى"، وقد كانت تربطه به صداقة حميمة وعلاقات ودّية، فترك مقتله فى عدنان مجموعة من التســاؤلات البدهية عن أســبابه فلم يهتد إلى أجوبة مقنعة وهدّته الفجيعة والشــعور المحبط بأجواء الرعب والكبت التى فُرضت علي بلده. والملفت فى شــعرعدنان أنّه يصف حذاقة كلاب الأمن والمخابرات فى اســتخراج كلّ دفين فى مخبأ أسرار الذات، ومن ذلک شعره الذى

لم يبـح به لأحد بعد، وبذلك يصوّر لك وخامة الأمر ومدي توجّسـه من أجهزة الأمن والمخابرات الصدامية.

وفى موقف آخر يوظّفُ الشاعر فى تصاويره شخصيةً تاريخيةً كـ"هولاكو" قناعاً لصدام حسـين وشـدّةِ ظلمِهِ واسـتبداده. فقد هجمَ المغول على بغداد سنة ٦١٧ واحتلَّ هلاكو بغدادَ وبدأ مسلسلٌ جديد من العذابِ والمشقّةِ للشعبِ العراقى (الغريرى، ٢٠٠٤م: ١٤) وكان لشـدّة الدمار الذى تعرّضت له بغداد آنذاک أثرٌ بالغٌ لتُوظَّفَ شـخصيةُ هولاكو فى الشـعر العربى قناعاً للتوحشِ والدمارِ. فنري عدنان مثلا يستدعيها من طيّات التاريخ ليرسمَ شدّة القمع فى حكومةِ صدام حسين. يصوّرُ الشاعر كابوساً، يرى نفسَهُ والحرّاسُ يجرّونه إلى عرشِ هولاكو ويريدُ الجلّادُ أن يسـلخَ رأسَهَ لأنّهُ لم يمدح الحاكمَ القاسى، ثمَّ يهوى الجلّادُ بسيفه العريض على عنقِ الشاعر، وفى النهايةِ يستيقظُ الشاعر من كابوسِهِ مبلّلاً بالعرقِ:

قادنى الحراسُ إلى هلاكو /كان متربعا على عرشـه الضخم / وبينَ يديهِ حشـدٌ من الوزراءِ والشـعراءِ والجوارى / سألنى لماذا لم تمدحنى / ارتجفتُ مرتبكا هلعا: يا سيدى أنا شـاعرُ قصيدةِ نثر / ابتسـمَ واثقاً مهيباً: / لايهمک ذلک.. / ثمّ أشارَ لسيّافهِ الأسود ضاحكاً / علِّمهُ إذاً كيفَ يكتبُ شـعراً عمودياً / وهوى بسـيفِهِ الضخم / على عنقى / فتدحرجَ رأسـى، / واصطدمَ بالنافذةِ الّتى انفتحت من هول الصدمةِ فاسـتيقظتُ هلعاً يابـس الحلقِ، / لأرى عنقى مبللاً بالعرقِ، وكتابَ الطـبرى مازالَ جاثماً على صدرى (الصائغ، ٢٠٠٤م: ٨١)

نظمَ الشـاعر هذه الأشـعارَ بأسـلوبٍ قصصيٍّ وفيهـا عناصرُ القصةِ كـ"الشـروع" و"العقدة" (أنا شـاعرُ قصيدةِ النثر) و"ذروةُ الأزمة" (وهوى بسـيفِهِ الضخمِ على عنقى) و"الحلّ" (فاسـتيقظتُ هلعاً) ليصوّرَ حقيقةَ حريةِ الرأى فى العراق. يتوقّع صدام حسـين مـن المفكرين والأدبـاء أن يخضعوا لهُ ويصفّقـوا لجرائمِهِ. لكنّ عدنان الصائغ شـاعرٌ ثاقـبُ الرأى، يسـلط الأضواء علي الحقائق فى أشـعارِهِ؛ لهذا مـاكانَ مرغوباً به عندَ النظامِ الحكومى وكانَ مطارداً مِن قِبَلِ السلطةِ البعثيةِ وأدرک الخطرَبتمامِ وجودِهِ. الجوُّ الّذى يصفُهُ الشـاعر، سـيطَرَ على الحياةِ اليوميةِ فى العراقِ ويدركه الناس تماماً؛ لذلک

رسمه عدنان في أسلوبٍ قصصيٍ واستخدم الأفعال الماضية أكثر من المضارعة، بما أنّ الشاعريستذكر مشاهد الرعب والوحشة التي كانت تحيط به من قبلُ في الوطن، وبما أنّه لايريدُ أن يتكرّر ويستمر الكابوس، فإنّه يتعمّد وصفه بأفعال ماضيةٍ وكأنّها قصّة مريرة مضت ولن تعود.

ب-التنديد بالفقر والاختلافِ الطَبَقي وإساءة استعمال النفطِ:

إنّ الفقر والفاقة في أيّ بلدٍ، دليلٌ على عدمِ كفاءةِ زعمائِهِ في تدبيرِ الظروفِ الاقتصاديةِ المثلي لِشعبِهِ. والعراق مع كلِّ ما فيه من ذخائر النفطِ، كانَ يكثرُ فيه الفقرُ والمسكنةُ، لأنَّ السلطةَ الحاكمةَكانت تصرفُ الأموالَ الناتجةَ من بيعِ ثروةِ النفطِ لشراءِ المعدّاتِ العسكريةِ أو لضمانِ الرخاءِ والراحةِ لعددٍ معدودٍ من كوادر السلطاتِ العليا أو ممّن ينتمي إليهم. يعتمد عدنان الصائغ لتصوير المفارقات في العراق إلى أسلوب التقابل بينَ التناقضات ليوقدَ التوهج الشعورى والعاطفي في الكلمات:

إلى مَ يظلُّ بكلِّ العصورِ / يجوعُ العراق / وتلك روابيه تطفو على النفطِ / إلى مَ يجفُّ الفرات

/ وفي كلِّ بنك جداولُهُ تترقرقُ/ في كلِّ صك نرى دمعة ثاكلة / آهِ.. أحلامنا الذابلة[1] (الصائغ، ١٩٩٦م: ١٢٩)

فقد قابل الشاعر بينَ المتناقضات، حينما وضع صوراً متفارقة كـ"جوع العراق" و"روابية تطفو على النفط"، و"جفاف الفرات" و"ترقرق الجداول في البنوك"، و"الصك" و"دمعة ثاكلة" جمع بين الصورتَينَ ليوازنَ بينهما وبينَ الواقع الّذى يشاهدُ في العراق. والاستفهاماتُ المكرّرةُ تُعَدُّ اعتراضاً جليّاً على الظروفِ الحاكمة.

وفي قصائدَ أخرى ينتقدُ الشاعر كيفيةَ تقسيمِ الثروةِ في العراقِ ويوظّفُ التقابلَ بينَ التناقضاتِ إلى جانبِ اهتمامه بجرسِ الكلمات وإيقاعها:

سهواً تجيءُ الملوك / وسهواً نجيءُ / فمَن قسَّم الأرضَ ما بيننا: / فلهُم قمحُها / ولنا قحطُها / ولهُم نفطُها ولنا لَغطُها[2] (الصائغ، ١٩٩٦م: ١٣٠-١٣١)

١. إشاره إلى أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.

٢. اللّغَط : الصوت والجلبة.

كرّر الشـــاعر كلمة "سهواً" مرّتين ليبينَ أنّ الملوك والناس فى الولادةِ سواسيةٌ ولكن التفاوت يظهر بعد ذلك، وبعد تقسيم الأرض وتقسيم الصور المضادّة من الفقر والثروة. إنّ استخدامَ كلمات متجانسة كـ"قمح"، "قحط"، "نفط"، و"لغط" تأكيدٌ للتشابه إلى جانبِ التفاوت. الجمال الإيقاعى فى هذه البنود، زاد هذا التجانسَ ليؤثّرَ فى المتلقى.

فضح سياسةِ القوّةِ والاحتيال والتوسّع:

إنّ فضــح حقيقــةِ الدعاياتِ الدبلوماســيةِ وتنويرالرأى العامِ يعــدّ نوعاً من أنواعِ المقاومةِ والمقابلةِ، وللشــعراء دورٌ أساسىٌّ فى هذا الأمر. وعدنان الصائغ شاعرٌ مناضلٌ لم يألُ أيَّ جهدٍ فى هذا المجال. حيث يســتخدمُ الأســاليبَ المختلفةَ كالجدّةِ، والتمسخر، والقصة، والمثل، والنقد المباشر وغيرَ المباشرِ لتبصيرِ النّاس.

قصيدةُ "تباعُد" فى ديوان "تكوينات" مثالٌ من هذا النوع:

كلما نصبوا حاكماً / نصبوا ألف مشنقة / وانقسمنا على الموتِ / بينَ الحروبِ / وبينَ السجونِ (الصائغ، ٢٠٠٤م: ١٤٧)

فى هذه المقطوعة إشــارةٌ إلى بيتِ شــعرٍ صينيٍ قديمٍ يقول: «إنَّ نصبَ جنرالٍ واحدٍ يعنى عشــرة آلاف جثة» (الزريبى، ٢٠٠٨م: ١٩) فى بعــض الأحيان ينتقدُ الصائغ ظلم الحكام بأسلوبِ مزاحٍ مرير:

تأتى الفصولُ وتذبلُ / تأتى الجيوشُ وترحلُ / تأتى الملوك وتبقى.. / يشيّدُ أحدهم قلعةً من جماجمنا ليهدمها آخرررررررر (نفس المصدر: ٥٣٣)

يعربُ عدنان عن تشــاؤمه فى هذه الأشعارلأنّ كلّ من يأتى يرحلُ إلّا الملوك. إنّهم يحافظونَ على نفوســهم بالقلاعِ المستحكمةِ الّتى تُشيَّدُ بجماجمِ النّاس. كرّر الشاعر فعل "تأتى" وحرفَ "الراء" ليُلهِمَ المخاطبَ إيقاعاً بصوتِ هدمِ القلعةِ الّتى شيّدها ملكوخرّبها ملك آخر، أو يُشــيرَ إلى تكرار الإرهابِ وظهورِ ملوك غاشمين فى التاريخ وحكاياتِ ظلمهم.

وفى مواطــن أخري يوظّفُ عدنان أســلوبَ المناجاةِ الحلّاجيةِ للشــكوى من الظلمِ

والطغيان. فيخاطبُ اللهَ مباشرةً كالحلّاج ويبثُّ شكواه من الآلام لينتقدَ الظروفَ السائدةَ بشكل غير مباشر:

وأكتبُ للربِّ عشرَ رسائل / من ورقِ الدمعِ / أبعثُها بالبريدِ المسجّل / لكنّه لا يردّ على عبدِهِ / فلِمن أيّها الربُّ / نبعثُ آلامَنا الكامدة... / أكنت تقولُ عبادك في تعب / فإلى مَ الأعنّةُ مشدودةٌ منذ ألفٍ بأعناقنا (نفسُ المصدر: ۲۷۲)

وقد تناصّ شعره مع الآية الكريمة: ﴿لقد خلقنا الإنسانَ في كبد﴾ ليعترضَ على المكابداتِ الحالية. يتكلمُ مع الله ويرفعُ الشكوى. لكنّ حقيقة الأمر هي أنّ الشاعر انزعجَ من ظروفِ المجتمع ولبس قناعَ الحلّاج للوصول إلى هدفِهِ وجعل يصرخُ صراخَ الصمودِ أمامَ الظلمِ والاستبداد.

وتحتلّ إدانة سياسةِ التوسّع والحروبِ المتوالية، حيّزاً واسعاً من طرقِ مقاومة نظام صدام حسين في اشعار الصائغ. يشرحُ د.ابراهيم اسماعيل موقفَ عدنان الصائغ من الحربِ هكذا: «عايشَ الصائغ الحربَ في خنادقها وسواترها المتقدمة وتلمّسَ بحرفيةِ التعبير بشاعاتها، فأصبحت همّه اليومي وصارت له فيها رؤية سياسية- اجتماعية حققت فردانيته! لم تمتدح قصائد الصائغ الحربَ كما كانَ مطلوباً رسمياً، و لم تمجد بطولة أحد، و لم تصف معركةً، ولم تتحدّث عن يوم من الأيام الّتي جعلها النظام مقدسة بسبب أحداث الحربِ، و لم ترد فيها كلمة النصرٍ أو روحه، و لم تحرض على القتالِ بل على العكس فقد عكست القصائد الوجه الحقيقي والبشع للحربِ وأشارت بجلاء لنتائجها المدمرة وخاصةً ما تركته في تهشيمِ النفسِ العراقية، وطالبَ بإيقافها، وراح يتساءلُ عن جدواها ولماذا وقعت أصلاً...» (اسماعيل، ۲۰۰۲م: ۵)

ولهذا يفضحُ الشاعر كنهَ مقاصدِ الدكتاتور، صدام حسين، من إضرام نارِ الحربِ:

قالَ الدكتاتورُ الحامضُ / كلُّ جماجمِ شعبي لاتكفي / كي أصنعَ عرشاً أبدياً لطموحي /ومضى بعساكرِهِ يفتحُ آفاقاً أخرى (الصائغ، ۱۹۹٦م: ۲۰۰)

يسعى الدكتاتور إلى تحقيقِ آمالهِ فقط، ولا يعير أهميةً لنفوسِ الشعبِ: فيدرك الشاعر كنهَ الدعاياتِ السياسية وإساءة استعمالِ الأحاسيس القوميةِ والوطنيةِ. وإذا به يندّدُ

بالشعاراتِ الوطنية التى لا تعدو كونها وسيلةً للتوسعِ الأكثر:

آه، يا وطنى / أكلّ بلادٍ تسوقُ أبناءَها للحروبِ العقيمةِ / تُدعى: وطن (الصائغ، ٢٠٠٦م: ٦٩٢)

يشيرُ الصائغ إلى ويلاتِ الحروب ليندّدَ بالحربَ ونتائجها؛ فيلجأ إلى لسانِ طفلٍ يخاطب أمهُ ويسألُها عن زمانِ رجعةِ أبيهِ من الحربِ كى يطرحَ المشكلةَ الّتى واجهها أطفالُ الحروبِ وهو خبرُ موتِ آبائهم:

متى يأتى بابا؟ لاأدرى، كلٌّ يحملُ موتَ الآخر فى كفَّيهِ... (الصائغ، ١٩٩٦م: ٢٧١)

والأراملُ الّتى بقينَ بعدَ الحربِ، هى من المشاكلِ الأخرى للحربِ:

وماذا ستنشرُ أرملةٌ فى نهارِالسلامِ سوى حبلِ أحلامها (نفس المصدر: ٣٨٨)

وكما لاحظنا فإنّ الصائغ عاشَ مؤرخاً للحربِ ولوقائعها السرية عكسَ شعراء المديح الّذينَ زوّروا هذا التاريخ. فاستخدمَ الأساليبَ المختلفةَكالفكاهة والجملِ الاستفهامية وقناعِ الحلّاج.

د- التشجيعُ على الثورة وحمايةُ الانتفاضات الشعبية:

يحرّضُ عدنان الصائغ الشعبَ العراقى على التحرك ويستدعى الرموزَ الدينيةَ كقيام عاشوراء والرموزَ التاريخيةَ كحادثةِ صفين والرموزَ الطبيعيةَ كالريحِ والنخل للدعوةِ إلى القيام. يشـيرُ عدنان إلى بيان حال الإمام الحسين (ع) قبلَ شهادتِهِ فى العاشرمن المحرم فى كربلاء: إذا كان عصرى لايستقيمُ

بغيرِ دمى، يا سـيوفُ خذينى / خذينى فقد أتعبتنى الحياةُ / بظلّ الطغاةِ...(الصائغ، ١٩٩٦م: ٥٢٣)

كأنَّ الشـاعر يوقظُ بهذا الاستدعاء انتباهَ الشعبِ العراقى المعاصر لأصحاب الأمامِ الحسـين (ع) ويدعو إلى الثورة. إضافةً إلى قيام الإمام الحسـين (ع)، يشيرُ عدنان إلى

كفاح عيسى المسيح لتشجيع الشعب العراقى على القيام:

كلّ شلوٍ من الحسين فراتُ / كلّ قطرةِ دمٍ.. تصيحُ / -على خشبِ الصلبِ- / موتى حياة (نفس المصدر: ١٢٧)

فى رأى الشاعر، أنّ الإمام الحسين عليه السلام وإن استشهدَ إلاّ أنّ قطرات دمه تتوزّعُ فى الفرات وتعمُّ الثورة كلَّ العالمِ كما أنّ كلَّ قطرةٍ من دمِ المسيح(ع) تصيح: إنَّ موتى حياةٌ.

ويلجأُ عدنان إلى حادثة صفين التاريخية ليدعو المحايدين من الناس إلى الكفّ عن العناد والسيرِ إلى صوتِ الجهاد:

أصرخُ يا أيّها الواقفون / _على الحدّ- / فى حربِ صفين

...... / فانزلوا عن مطايا العناد / وسيروا حفاةً بهذى الوهاد / لصوتِ الجهادِ (نفس المصدر: ٨٨)

وفى دعوتِه إلى الصمود يعتمدُ الرموز الطبيعية. «النخل» للصائغ رمزٌ للمقاومة العراقيةِ أمام مشاقّ الدهر:

تبقى النخلةُ.. / عطشى / وتموتُ.. / ولا تحنى قامتها.. للريح (الصائغ، ٢٠٠٤م: ٦٦١)

و"الريح" رمزٌ للصعوبات السياسيةِ طوالَ التاريخ وكأنّ الشاعر يريدُ من الشعبِ العراقى أن يصمد كالنخيل أمام العراقيل وضيمِ الاستبداد.

لطالما دعم عدنان الانتفاضاتِ الشعبيةَ فى شعره خاصةً الانتفاضة الشعبانية عام ١٩٩١م[١]. والتى شارك فيها ونجا من أتون مجازرها بمعجزة، إذ لم يسكت أبداً، بل صوّرَ جرائمَ البعثيين من إيذاء وسجنٍ وقتل وإرهاب فى أشعارِه، وندّدَ بعاملى المجازر فى الإنتفاضةِ ورثى شهداءها. مرثيةُ الشهداء أومرثيةُ المقاومة –على حدّ قولِ موسى بيدج –من عناصر المقاومة فى شعر الشعراء المناضلين (بيدج، ١٣٨٩ش: ١٨) يرثى الصائغ

١. لقد جاءت الإنتفاضة الشعبية فى العراق، ردّاً على الهزيمةِ الساحقةِ التى منى بها نظام بغداد فى الأزمةِ الخليجية الثانية والتى تسبب بها عدوانه العسكرى ضد الكويت كما أنها جاءت ردّاً على النهج الديكتاتورى لنظام بغداد... استطاع النظام قمعها بقنابل النابالم وإشارات الدول الخائفة من الانتفاضة. (الماجد، ١٩٩١: ١٧-١٩)

شــهداء الانتفاضةِ ليصرّح بمقاصدهم المقدّسةِ الّتى استشهدوا من أجلها، ويصيح بلسانِ شهداء الإنتفاضةِ على القتلةِ الّذين يحكمونَ على الأرضِ أحراراً وإن أرادوا أن يكتموا صراخَ الشهداءِ فى ضجيجِ الزمان:

كـم صخرة / تحتاجُ الأرضُ / لتكتم صراخَ شـهدائها / حينَ يمرُّعلى أديمها القتلة (صائغ، ٢٠٠٤م: ١٣٩)

"كم" تتراوحُ بينَ التعجبية والإسـتفهامية ليسـتيقنَ المخاطب أنّ الشهداء لن يموتوا أبداً.

قذف طاغية العراق جميع مقدسـات الناس من مساجد ومزارات بالرصاص، ومنها مرقـد الصحابى الجليل ميثم التمار، فلم يسـكت عدنان ورفـع عقيرته يجاهر بمثل هذه الجرائم:

أحصـىَ الرصاصَ الَذى نثـروُه علي قبر ميثم.../فى الطعناتِ الَتى قوّسـت جسـرَ أضلاعنا (الصائغ، ١٩٩٦م: ٨٣)

لقد قدّمت كربلاء قرابة عشـرين ألف شهيد. لهذا يستدعى الشاعر حادثة كربلاء فى زمانِ الإمام الحسين (ع) ليخفّفَ من وطأة حادثة كربلاء سنة ١٩٩١م:

أمرُّ علي سـاحةِ الطفِ، /أنظُرُ تلك الشفاهَ الَتى عفّرتها الحوافرُ (الصائغ، ٢٠٠٤م: ٨٥)

يوظّـفُ عدنان قناعَ "يزيدَ" لصدام حسـين ليبوح بأنَّ الجرائـم التى ارتكبها صدام حسين ماكانَت أخفَّ مما ارتكبه يزيد:

مازال سيفُ يزيد / يمدُّ بساطَ الخلافةِ، / حتى انتهاء الزمان / ومازالَ رأسُ الحسين يكرُّر مأساتَهُ (نفس المصدر: ٨٦)

ينبّهُ عدنان الناسَ لكى لا ينسـوا شهداءَ الإنتفاضةِ الّذينَ استشهدوا أمامَ الدباباتِ ونُسيت أخبارهم فى زحمةِ المدينةِ:

هؤلاءِ الّذينَ تساقطوا أكداساً / أمامَ دباباتِ الحرس / هؤلاءِ الَذين تآكلت أخبارُهُم / شيئاً، فشيئاً

فى زحمة المدينةِ / إنّهم يتطلعونَ بعيونٍ مشـدوهةٍ / إلى قدرتنا علي نسـيانهم بهذه

السرعة (نفس المصدر: ١٩)

كما لاحظنا استدعى عدنان التراثَ الدينى والتاريخى كثورةِ الإمام الحسين وحرب صفين ليحرّضَ الناسَ علي القيام. فيستخدمُ شخصيةَ "يزيد" قناعاً ليبدى جرائم صدام ويفصح عن ماهيتِهِ فى التجاهر بالدين.كأنَّ الشاعر استخدم الشخصيات التراثية لحملِ البعدِ المنشــود من هذه الشخصيات. يعتمدُ الشــاعر على الجمل الاستفهاميةِ والأمريةِ أكثر مــن الخبريةِ، لأنّه يعرف أهميّةَ الجمل الإنشــائيةِ للتحريض علــى الحركة وإثارةِ التفكير فى الشعب العراقى.

إضافــةً إلــى الأمثلةِ المذكورةِ، نرى الدعــوةَ إلى الثورة ودعــم الانتفاضةِ جليّة فى الصفحاتِ ٢٠، ٩٦، ١٨٢، ١٩٠-١٩٢و ٢٣٠ من ديوان "نشيد أوروك" وقصيدة "أوراق من سيرة تأبط منفى" (صفحة ٩٩) وقصائد "....." (صفحات ٩٢-٩٣) و "تمثال" (صفحة ٩٤) من مجموعته الكاملة.

الثانى- الصمود أمامَ القوى الأجنبية:

الكفاح ضدّ سياسة أمريكا فى العراق (المقاطعة والاحتلال):

يعدّ الغزو الأمريكى للعراق سنة ٢٠٠٣م من الأحداث المريرةِ فى تاريخ العراق المعاصر. إذ احتلّت أمريكا العراقَ بعدَ عقدٍ كاملٍ من فرضِ المقاطعات المختلفة، الاقتصاديةِ منها والسياسيةِ فيما يسمّى حربُ الخليج الفارسى الثالثة. ومن الصعب التكهّن بمدي الخسائر المادية والمعنوية والإنسانية التى خلّفها العدوان الأميركى علي العراق ومازال هذا البلد يعانى من ويلاته ويقدّم المزيد من الضحايا بسببه. وقبل الاحتلال لم يكن موقف أميركا نزيهاً تجاه الشعب العراقى المضطهد، فمن أظهر جرائم الغرب تجاه الشعب العراقى فى تلك الحقبة قتل مليونى عراقى نصفُهُم من الأطفال من جراءِ الحصار؛ حيثُ سلَّطَ على العراقِ فرسانَ القدر الأربعةِ: الجوع والموت والوباء والفقر. (حمدى، ٢٠١٠م: ١٦)

وقد اتّخذَ الشعراءُ مواقف مختلفةً من الاحتلال؛ أما الشعراء المناضلون وخاصةًشعراء المنفي فقد خالفوا الحصار والاحتلال وأزاحوا اللثام عن وجوهِ المحتلّين. وقدكان عدنان

الصائغ نازحاً مبعداً عن الوطن، فقد اطّلع علي مقاصدِهم المشؤومةِ، ونظَمَ قصائدَ فى الدفاع عن الوطن ووصفَ المحتلّين بصور مختلفةٍ ليفضحَ شناعةِ أعمالهم ويعرّفَ أمريكا وحلفاءها المخادعين للشعبِ العراقى. فالصائغ يري أنّ جماعة من برابرة القرن العشرين ومن الظّلاميّين قد تذرّعوا بممارسات طاغية العراق العنجهية فهبّوا لنهب العراق ونزح ثرواته، وإلقاء أهله فى دوّامة من الإرهاب والقتل والإبادة. وذلک بعد أن ساقوا عددا من أصحاب العمائم الزائفة من كلّ أنحاء العالم وجمعوهم فى العراق ليبيحوا دماء شعبه. فوصفهم جميعاً بالغربان:

وطناً تناهبَهُ الطغاةُ، / أو الغزاةُ، / أو الظّلاميّون، / أو بعضُ العمائم ...

أو فَقُلْ ما شئتَ: شعباً جائعاً وحقولُهُ عاثَتْ بِها الغِربان (الصائغ، ٢٠١١م: ١٦)

وقد نُهِبَ ١٧٠/٠٠٠ أثر من متحفِ الآثار فى بغداد إبان الاحتلال الأميركى فبقيت هذه من الأحداث الفادحةِ فى ذاكرةِ الشعبِ العراقى. وصفَ عدنان المحتلّينَ بالبرابرةِ المتوحشين الذين سلبوا كلَّ شىء حتى الأحلام:

.... / مَا الّذى / أفعَلُ!؟ / البرابرةُ؛ الآن جاؤوا / سلبوا البيتَ أشياءَهُ / الروحَ أحلامَها

....../ها أنا أتلفّتُ /لم يبقَ لى غير تَخْتٍ قديمٍ ، بوسْطِ الحديقةِ / وبعضَ سطورٍمسرّدةٍ (الصائغ، ٢٠١١م: ٣٨)

وفى موضع آخر يشبّهُ الشاعر المحتلّينَ بالخنازير تصويراً غيرَ مباشر، الخنازير الّتى حرثت الأرضَ وخرّبت حديقة العراق وعاثت فيه الفساد:

الحديقةُ هم حرثوها بأسنانِهم / وقد تركوا فى العراء معاولَهم / وعلي الصخر أسماءَهم / وبنوا حولى السورَ أعلي / وأعلي / ... (المصدر نفسه)

وقد ضغطت العقوباتُ الاقتصاديةُ على الشعبِ العراقى فى ظلّ الصمت الذى ساد

الأوساط الدولية، صرخَ الشعراءُ محتجّينَ ضدّ المحتلّين. وقد اعترض الصائغ على القادة والساسةِ وبعض رجال الدينِ الذين باعوا أنفسهم وتاجروا بدينهم من أجل حطام الدنيا يصفهم بالذبابِ الذى حدّقت عيناه علي اللحوم المكشوفةِ:

يمّرُ القادةُ تلو / القادة / والساسة تلو الساسة / وبعض رجال الدين

وهم يتطلعون إلى لحومنا المكشوفة فى الساحاتِ العامةِ للذبابِ والشعاراتِ (المصدر نفسه: ٩٢)

"اللحوم المكشوفة" فى الساحاتِ العراقية، هى احتياطيات النفطِ والثروات الوطنية، وهذه المقطوعات الشعرية احتجاجٌ على الّذينَ مهّدوا الأرضيةَ للأجانب الأغراب ليستولوا علي ثروات الشعبِ العراقى. ويقدّم عدنان الصائغ فى قصيدة "حصار" صورةً بديعةً من ردِّ فعلِ الأوساطِ العالميةِ إزاءَ أزماتِ العراق والحصار والعقوبات. فيصفُ الشعبَ العراقى فى الحصار الدولى بالأسماك الّتى سُجنت وراءَ زجاجةِ الوطن، يختنقُ الهواءُ بها، وينظرُ العالمُ بأسره وخاصة القوي العظمي إلى شهقات هذه الأسماك:

نلوبُ بزعانفنا فِى طيات الماء / الهواءُ يختنقُ بِنا / والجالسونَ أمامَ زجاج حوضنا الأنيقِ / ينظرونَ بلذّةٍ لشهقاتنا الملونةَ وهى تخبطُ السديم / بحثاً عن بقايا الهواء / نحنُ الأسماك المحاصرة فِى حوضِ الوطن (الصائغ، ٢٠٠٤م: ٣٩)

والحقيقةُ أنَّ فرضَ الحصارِ الاقتصادى علي العراق أدّي إلى سغب الشعب العراقى وحرمانه وجوعه، بينما النظام العراقى لم يعانِ قطّ من الحصار. وقد قُتِلَ آلافٌ من الأطفال والنساء نتيجة لهذه العقوبات أمامَ أنظار المنظمات الدولية. نظرَ العالمُ من وراء شاشةِ التلفزيون وتطلّع إلى احتضارِ العراق بلذّةٍ. ويضيف عدنان صورة أخري يصفُ فيها قادة الوطن غير الأكفاء الّذينَ يُدخّنونَ الوطنَ ويرسمونَ فى دخانِهِ عناقيد الكريستال فى صالاتِ قصورهم الخياليةِ، ولكن هذه الخيالات سرعان ما ستتبدّد:

بينما كانَتْ بلادهُ / تنفضُ رمادها / كان ينفضُ سيجاره الأجنبىَّ فى صحن أحلامِهِ / ويدخّنُ بلتذّذ راسماً فى دوائر الدخان المعطّر / -قبلَ أن يتبدّد – / عناقيدَ الكريستالِ فى صالةِ قصرِهِ / والشعاراتِ الّتى سيعلّقها / علي جدرانِ بيوتِ الطينِ (نفس المصدر:

١٣٥)

ذكرُ "الكريستال" بجانب "الشعارات"، و"صالة القصر" بجانب "جدران بيوت الطين" صورٌ متناقضةٌ لحقيقةِ الاحتلال: الآمال الفارغة من الشـعارات الديموقراطية كالعدالة والحرية، والواقع الشنيع من جوعٍ وقمعٍ وقصفٍ وإرهاب.

الدفاع عن حقوق الشعب الفلسطينى المظلوم:

إضافة إلى الدفاع عن حقوق الشعب العراقى، يذودُ الصائغ بشعرِهِ عن حقوقِ الشعبِ الفلسطينى ويندّدُ بالأعمالَ الوحشيةَ الّتى ارتكبها الكيان الصهيونى ضدَّ فلسطين. قصيدة "خمسون قذيفة هل تكفى" من أشهر قصائد عدنان فى هذا المجالحيث يشيرُ فيها الشاعر إلى مخيّمات اللاجئين الفلسـطينيين باسـم "نهرالبارد" و"البداوى" وقد أصيبت بأضرار فادحة بسـبب الحروبِ الداخليةِ فى لبنان ولا تترك ذاكرة عدنان مجزرة كفرقاسم[١] التى حدثت عند نعومة أظفاره فحزّت فى كيان كلّ مسـلم غيور، وكذلك مأسـاة ديرياسين[٢] وتل الزعتر[٣] وإرهاب صبرا وشاتيلا[٤] ثمّ يثيرُ أسئلةً فى هذا المجال:

خمسـون قذيفة! / فى صدر مخيم "نهرالبارد" و"البداوى"!! / خمسـون قذيفة!.. / هل تصلحُ مانشـيتاً لجرائدكم؟ / - خمسـون قذيفة!.. / هل تكفى لفطورك يا مولاى!!؟ / لمخيّم "نهرالبارد" ...حينَ يجنّ الليل (نفس المصدر: ٥٤٧-٥٧٣)

يسـتغربُ الشاعر من مرتكبى الجرائم الصهيونية ويسـألُ ستة عشر سؤالاً ليعربَ عن حزنِهِ وعن دهشته من صمتِ العالم أمام سحق أبسط الحقوقِ الإنسانية فى فلسطين. ويلفت الشـاعر انتباهَ شعوبِ العالم إلى تمادى الكيان الصهيونى اللقيط فى غيّه.ويواصلُ عدنان الاستفهاماتِ ليبيّنَ أنّهُ لا يمكنُ التعويض عن هذه الخسائر:

---

١. كفرقاسم إحدى القرى الفلسطينية قتلت القواتُ الصهيونيةُ ٤٧ نسمةً منها سنة ١٩٥٦م. (ويكيبديا)

٢. ديرياسـين من القرى الفلسطينية قربَ بيت المقدس، قتلت المنظمة الأهلية العسكرية لإسرائيل كلَّ مواطنيها تقريباً فى سنة ١٩٤٨م. (ويكيبديا)

٣. تل الزعتر، مخيّمٌ فلسـطينيٌّ قربَ بيروت إشـتهرَ بقلعةِ الصمود، فيه ٣٠/٠٠٠ نسـمةً. هجمَ حزبُ الكتائب سنة ١٩٧٦ عليها و حصد أرواح المئات فى حربٍ ٥٢ يوماً. (ويكيبديا)

٤. إبادة جماعية فى مخيّم اللاجئين الفلسطينيين فى لبنان، قَتَلَ ميليشياتُ حزبِ الكتائب فى ظلّ الاحتلال الإسرائيلى حوالَى ٧٠٠ إلى ٣٠٠٠ نسمةً من الفلسطينيين فى مخيّمَى صبرا و شاتيلا. (ويكيبديا)

من يمنحُ "نهرالبارد"... قرصاً للنوم؟ / من يشتلُ فی "نهرالبارد"، زهرةَ حبّ لاتستحقُها أقدامُ القتلة؟

من يكتبُ فی "نهرِ البارد" مرثية هذا العصرِ ؟ / من يعرفُ أن لِـ"نهر البارد" طعم مياه الأنهار العربية، ممزوجاً بالدمِ؟

من يرسمُ عن "نهرالبارد" ملصق؟ (نفس المصدر)

يعترضُ الشاعر على الرقابة المفروضة علي أخبار فلسطين المحتلّة:

لمخيّم نهرالبارد...نشـرةُ أخبار / لاتنشـرها صحف ُالعالم / فالتقطوا – ماشـئتم – صوراً نادرةً، للذكرى

مع أحجارِ خرائبها / مع أشلاء بنيها / مع أمطارِ فواجعها (نفس المصدر: ٥٧٤)

ويدعو مخاطبيهِ لئلّا ينسَوا مأساةَ مخيّماتِ اللّاجئين الفلسطينيين :

من يتذكرُ كفر قاسم؟ / من يتذكرُ ديرياسين !؟ / من يتذكرُ تل الزعتر!؟ / من يتذكرُ كفر شاتيلا!؟

من يتذكرُ خمسين قذيفة... / فی صدرِ مخيّم "نهرالبارد" و"البداوی"!؟ / من يتذكرُ.....!؟ / من.........!؟ (نفس المصدر)

تكـرار "مـن يتذكرُ" إنذارٌ لمن يغمضـون عيونَهم على هذه الأحداثِ الموحشـةِ فی فلسطين ولبنان.

ج- الدعوة إلى الوحدة والتنديد بالتفرقة والاختلاف:

تحـاولُ الدُول الاسـتعمارية إثارةَ الخـلاف فی العالم الثالث. إلّا أنّ شـاعراً ضليعاً كعدنـان الصائغ ينتبه إلی هذه المخطّطـات لذلک فإنه يدعو الناسَ إلی الوحدةِ وينهي عن النعرات الطائفية والدينيةِ ويسـتدعی الأحداثَ التاريخيـةَ لبيانِ مقصودهِ ويتقنّعُ ببعضِ الشـخصياتِ كالمغيرةِ ليرسـمَ الأوضاعَ الراهنة للعراقِ ويدعو إلی الوحدةِ. من وجهةِ نظر الشـاعر، يسعی أمثالُ المغيرةِ فی عصرنا الراهن لإثارةِ التفرقةِ بينَ الشعوب، وعلی الناسِ ألّا يصبحوا ألعوبةً فی أيديهم:

فمـــا زال فی کلِّ عصرٍ یدبُّ المغیرةُ[١] ما بیننا بعصا الفتنةِ الطائفیةِ. (الصائغ، ١٩٩٦م: ٨٥)

إنّ الأسـلوب القصصی المطعّم بشـیء من السـخریة، من أسـالیبِ عدنان الصائغ الشـعریةِ لرسمِ نتائجِ الخلاف وأسـباب الخیبات. قصیدة "تأبط منفی" فی دیوان "تأبط منفی" من هذا النوع، یصفُ الشاعر فیها لافتات تتقدّمُ، وحینما یختلفون، یسقطون. وفی النهایةِ تحوّلت غابةٌ من الشعاراتِ إلی غابةٍ من البنادقِ وهذا ما یریدُ الشاعر أن یؤکّدَ علیهِ لیُری نتائجَ الخلافِ والتفرقةِ للمخاطبین:

لافتــاتٌ تتقدّمُ / بغابةٍ من الشــعارات / اختلفوا / من یتقدّمُ الأولَ / ثمّ تشــابکوا بالأیدی / ثمّ بالهراوات

ثمّ.. /سقطت اللافتات / ولم نرَ نحنُ المحتشدین علی جانبَی الطریقِ / سوی غابة من البنادق / تتقدّم متشبکةً / باتجاهنا... (الصائغ، ٢٠٠٤م: ٢٩)

فهــذا هو الخلافُ الــذی یؤدّی إلی المجازر الرهیبة. اختلــف القوم بادئَ الرأی فی الرأی ثمّ اشتبکوا بالأیدی ثمّ استخدموا الهراوات ثمّ آل الأمر إلی جیش نظامی منتظم یحمل البنادقِ ویتقدّم نحو البلد وشعبه، وکلُّ هذا یؤدّی إلی هزیمةِ الشعوب الممزّقة بشتی أنواع الاختلاف أمامَ الأعداءِ المتّحدین.

النتیجة

عدنان الصائغ شاعرٌ مناضلٌ نظمَ أشعاراً فی موضوعِ الصمود أمام الممارسات البعثیة التعسّـفیة. انتقدَ عدنان فی شعرِه الإرهابَ، والقمع والاسـتبداد والوحشةَ، ونوّه بالفقر، والخلاف الطبقی وتبدید ثروة النفط فی سیاســات فاشــلة لم تخدم البلاد بل قادتها نحو الدمار، وحمل بلا هوادة علي سیاسة التوسّع والنصب والاحتیال، وحاول إثارَة عواطف

١. ذَکرَ ابن عبد ربّه فی العقد الفرید: «و لما قدمَ رجالُ الکوفةِ علی عمربن الخطاب یشکونَ سعد بن أبی وقاص قال: من یعذرنی من أهلِ الکوفة. إن ولیت علیهم التقی ضعّفوهُ و إن ولیت علیهم القوی فجّروهُ — أی إتّهموهُ بالفجور – فقالَ له المغیرة: یا أمیرالمؤمنین، إنَّ التقی الضعیف له تقواهُ و علیک ضعفُهُ و القوی الفاجر لک قوتُهُ وعلیه فجوره. قالَ: صدقت، فأنتَ القوی الفاجر فاخرج إلیهم. فلم یزل علیهم أیام عمر وصدراً من أیام عثمان وأیام معاویة حتی ماتَ المغیرة.» (ابن عبد ربه، ج١، لاتا: ٢٢)

الشعب العراقى للنهوض والثورة ودافع بشدّة عن الانتفاضات الشعبية خاصة انتفاضة ١٩٩١م.

خالفَ عدنان الصائغ الإحتلالَ الأمريكى ورسمَ الوجوهَ الحقيقيةَ للمحتلّين بالتشبيهات والقناعات التاريخيةِ المختلفةِ.

دافع الصائغ عن الشعب الفلسطينى وعارض الكيان الصهيونى فرَسَمَ جرائم الكيان الصهيونى الشنيعة الّتى ارتكبها فى مخيّمات اللّاجئين الفلسطينيين.

يستدعى الصائغ من أجل تجلية معانى المقاومة فى شعرِه الأحداث والأساطير التاريخية ويوظّفُ قناعَ هلاكو، والمغيرة، ويزيد، والبرابرة، ويوظّف الأحداث التاريخية – الدينية، كثورة الإمام الحسين أو صلب المسيح(ع) أو حرب صفين من أجل ترسيخ العزة والصمود ليدعو الناس إلى المقاومةِ والوحدةِ والانتفاضة. وفى ذلك يكثر من استخدام الجمل الإنشائية خاصةً الإستفهاميةَ لإثارة ذهن المتلقّى بالحركة. ويوظّفُ عنصرَ الحوار والقصيدة القصصية والمسرحية، وأسلوبَ الفكاهة والسخرية والتصاويرِ المتناقضةِ والشخصياتِ الرمزية كـ"عبود" والرموز الطبيعيةِ كالريح والنخل، لينوّرَ الأفكارَ ويشحذ هممِ أبناء الشعب العراقى ويدعوهم إلى الصمود.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب العربية:

ابن عبدربه، احمدبن محمد. (لاتا). العقد الفريد. ج١. بيروت: دارالكتب العلمية.

حمدى، فاطمه. (٢٠١٠م). الشعرالعراقى فى أزمة التسعينيات، التوجهات والتكوين. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

الزربي، وليد، عدنان الصائغ تأبط منفى: حوار ومنتخبات شعرية. (٢٠٠٨م). الطبعة الأولى. تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم.

شكرى، غالى. (١٩٧٠م). أدب المقاومة. الطبعة الأولى. مصر: دارالمعارف.

الصائغ، عدنان. (٢٠٠٤م). الأعمال الشعرية. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ـــــــ. (١٩٩٦م). نشيد أوروک. قصيدة طويلة. (أ). الطبعة الأولى. بيروت: دارأمواج.

ـــــــ. (٢٠٠٦م). نشيد أوروک. قصيدة طويلة. Pdf. (ب). الطبعة الثانية. بيروت: المؤسسة العربية

للدراسات والنشر.
الكبيســي، عمران خضير حميد. (١٩٨٢م). لغة الشعر العراقي المعاصر. الطبعة الأولى. الكويت: وكالة المطبوعات الكويت.
الماجد، ماجد. (١٩٩١م). إنتفاضة الشعب العراقي. الطبعة الأولى. بيروت: دارالوفاق.
مؤسسة جائزة عبدالعزيزسعودالبابطين للإبداع الشعري. (١٩٩٥م). معجم البابطين للشعراء المعاصرين. مج ٣، الطبعة الأولى. كويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز.
المصادر الفارسية:
بيدج، موســى. (١٣٨٩ش). مقاومت وپايدارى در شــعر عرب از آغاز تا امروز. چاپ اول. تهران: بنيادحفظ آثار وارزش هاى دفاع مقدس.
رفيعى، عبدالله. (١٣٨٩ش). صدام اين غريقه عرب. چاپ اول. تهران: انتشارات اميرمحمد.
كاگلن، كان، صدام (زندگى مخفى). (١٣٨٣ش). ترجمه نادر افشــار وفروغ چاشــنى دل. چاپ اول. تهران: موسسه انتشارات عطايى.
كشتار صبرا وشتيلا/كشتاركفرقاسم/كشتارديرياسين/كشتار تل زعتر. آخرين بازبينى (٢٠١٤/٧/٧) fa.wikipedia.org/wiki

المقالات العربية:

اسماعيل، ابراهيم. (٢٠٠٢م). «الإرهاب والخطاب المستتر». مجلة ضفاف. ع٩ شباط/فبراير. النمساء. عددٌ خاصٌ. الصائغ في مرايا الإبداع والنقد.
عثمــان، حمزة أحمد. (٢٠١١م). «اللغة العربيــة؛ مكانتها وقضاياها اللغوية». فصلية إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي. السنة الأولى. العدد الثاني. صص ٩-٣١ .
الغريري، خليل قاسم. (٢٠٠٤م). «الغزو المغولي وأثره في الشعر». دمشق. مجلة جامعة دمشق. المجلد ٢٠. العدد (١+٢).

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ٨٣ ـ ٦٣

دراسة الرموز التمثيلية لقصّة "السّمكة الصغيرة السوداء" على ضوء المدرسة الرومنسيّة

تورج زينى‌وند (الكاتب المسؤول)*
جهانگير اميرى**
محمد فارغى‌شاد***

الملخّص

تُعدُّ قصّة "السّمكة الصغيرة السوداء" لصمد بهرنگى بمجملها قصّة تمثيليّة تُعبّر عن أمور واقعية نلمسها فى واقع الحياة. فقد تشكّلت نواة القصّة ولحمتها من الرموز الّتى أحاطت بها حبكة القصة. لقد صمّم بهرنگى قصّته فى إطار الرومنسيّة حيث تجلّت فيها مبادئ الرومنسيّة بوضوح كالحثّ على القيام بتغيير الواقع بعزيمة وثبات والتغنّى بالقيم الإنسانية والحرية إلّا أنّ رومنسيّة بهرنگى لا تحيد عن الواقعية لتنزلق فى العبثية والمثالية والوهميّة بل إنّ قصّته تدور فى فلك الواقعية هادفة إلى إثارة الأجيال على إصلاح وتحسين الواقع المعاش. يرمى هذا المقال وبالاعتماد على دراسات تبنى على الأسلوبية على الصعيد الشكلى والدلالى مستعيناً بالمنهج الوصفى - التحليلى إلى دراسة أهمّ وأشهر قصّة كتبها القاصّ المعاصر الشهير صمد بهرنگى مسلّطاً الأضواء على الدّلالات الرمزية الّتى تحملها القصّة فى طيّاتها من منظور رومنسىّ وذلك فى ضوء معطيات مدرسة التمثيل الرمزى والتركيز على الخصائص الفنيّة الّتى تتميّز بها القصّة. ومن أهمّ النتائج الّتى توصّلنا إليها عبر المقال هى أنّ الرومنسيّة فى قصّة السّمكة السوداء ضربت جذورها فى بيئة عاشها كاتب القصة واستلهم منها عناصرها الدرامية والرمزية حتّى جاءت القصة صورة تمثيلية مقتضبة عن الواقع الّذى رسمها الكاتب.

المفردات الدليلية: الأسلوبية، الرومنسيّة، التمثيل الرمزى، أدب القصّة، صمد بهرنگى، السّمكة الصغيرة السوداء.

---

*. أستاذ مشارک للغة العربية وآدابها بجامعة رازى، كرمانشاه، إيران
**. أستاذ مشارک للغة العربية وآدابها بجامعة رازى، كرمانشاه، إيران
***. خريج فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة رازى، كرمانشاه، إيران
T_Zinivand56@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة پرچگانى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٩/٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٤/٢٧ش

١- المقدمة:

التمثيل الرمزى آلية فنية أو مدرسة أدبية يحاول فيها الأديب الارتقاء بالنصّ من مستوى المباشرة أو التصريح إلى مستوى الرمز وصولاً إلى الإثراء الدلالى فى النصّ الأدبى. (پورنامداريان، ١٣٨٩ش: ٤٦) وفى هذا السياق لقد استخدم عدد غير قليل من الأدباء الآلية نفسها للتعبير عن متطلّبات العصر وحاجاته نظراً للطاقات التعبيرية الهائلة التى يمتلكها الأسلوب التمثيلى. (شيرى، ١٣٨٢ش: ١٥٨) وممّا حثّ الأدباء على استخدام أسلوب التمثيل الرمزى فى آثارهم هو أنّ هذا الأسلوب يمنح الآثار الأدبية القابلية لمواكبة العصر وتلبية متطلّباته ويكتب لها الخلود عبر الأجيال. (شريفيان، ١٣٨٦ش: ٢٦) نظراً للطاقات التعبيرية الهائلة الّتى يمتلكها أسلوب التمثيل الرمزى، فقد شبّهه البعض بالبحر الخضّم الذى لا يستنفد نبعه ولا ينضب معينه. (شميسا، ١٣٨٩ش: ٢٢) وفى السياق نفسه لقد وظّف الكاتب القاصّ الإيرانى الشهير "صمد بهرنگى" لغة التمثيل الرمزى فينمط قصصى رائع لخلق آثار قيّمة عذبة تقع فى النفوس أحسن موقع وتدخل فى القلوب دون استئذان. استلهم الكاتب من المدرسة الرومنسية ونهل من منهلها حتّى الارتواء كما أنّه أفاد من القصّة لإبلاغ صوته إلى القارئين. زد على ذلك أنّه استغلّ لغة الحيوان الّتى تمثّل مختلف أطياف المجتمع وخير مثال على ذلك هو قصّة السمكة الصغيرة السوداء الّتى يمكن اعتبارها صورة رمزية عن المجتمع الإيرانى الرازح تحت وطأة الاستبداد الملكى. (عباسى، ١٣٩٠ش: ١٥٦) وقد تضاربت آراء الناقدين فيما يتعلّق بأسباب اختيار الكاتب لأسلوب القصّة ومدى نجاحه فى ذلك. (مير عابدينى، ١٣٨٧ش: ج ٢، ١٧٠) إلّا أنّه لا مراء فى أنّ الأسلوب الّذى اختاره بهرنگى نجح فى اجتذاب الكثير من القرّاء ما يدّل على نجاح الكاتب فى اتّجاهه الأدبى. (عباسى، ١٣٩٠ش: ١٤٩) كان بهرنگى يكتب قصصاً للأطفال ويوظّف فيها الأدب الشعبى الّذى يحرّض المخاطبين على التعامل مع مجريات الساحة وتحمّل المسؤليات الاجتماعية. وفى السياق ذاته يمكن القول إنّ أشهر قصّة كتبها هى قصّة السمكة الصغيرة السوداء حيث لاقت إقبالاً وتشجيعاً كبيرين لدى الخاصة فضلاً عن العامة لِما تتمتّع به هذه القصّة من روعة المضمون وجودة الحبكة والاهتمام البالغ بنشر الوعى والثقافة فى

ربـــوع الوطن وزرع روح المغامرة والتحدّى فى بنى جلدته. (نصرت زادگان، ١٣٨٦ش: ١٨٠) أكـــبّ النقّاد على البحث حول جوانب القصّة التمثيلية وطابعها الرمزىّ إلّا أنّه لم يتمّ بعد دراسة هذين العنصرين الهامّين فى إطار مدرسة الرومنسية. قمنا بدراسة التأثير المتبـــادل بين القصّة نفســـها والبيئة الّتى نشـــأت فيها القصّة وهـــى بطبيعة الحال بيئة ما قبل انتصار الثورة الإســـلامية حيث كان يسودها نظام الشاه الفائت و هو من الأنظمة الاســـتبدادية التى لم تحترم حرّية التعبير والتفكير للشـــعب الإيرانى. (شهبازى، ١٣٧١: ١٣٥) ولعلّ للاستبداد البهلوى دوره وأثره فى حثّ بهرنگى على اعتماد أسلوب التمثيل الرمزى فى قصصه. إذ إنّ الأنظمة الدكتاتورية لا تحتمل عادةً انطلاق الأصوات المعارضة ولا تتردّد فى إخفات الأصوات وإســـكاتها بأىّ شـــكل أو آخر ولا ننســـى أنّ السجون والزنزانات فى عهد النظام السابق كانت مكتظّة بسجناء الضمير والحرية. (المصدر نفسه، ٢١٤) من هذا المنطلق نحاول فى هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية:

١- بم تتميّز رومنسيّة قصّة بهرنگى؟

٢- ما هى أبرز الدلالات الرمزية الّتى تحملها القصة؟

٣- ما هى أهمّ الرسائل الّتى يريد كاتب القصّة إيصالها إلى القارئين؟

٢- خلفية البحث

بما أنّ لصمد بهرنگى مكانة ســـامية وشهرة واسعة فى الأوساط الأدبية، أخذ الأدباء والناقدون يهتمّون بدراسة ونقد آثاره اهتماماً بالغاً. وقد أخذت قصة "السّمكة الصغيرة السوداء" نصيب الأســـد من البحوث نظراً لقيمتها الفنّية وأهمّيتها الأدبية لدى أصحاب الفنّ. فقد أصبحت القصّة موضع عناية الباحثين حتّى إنّها ترجمت إلى عديد من اللغات الحيّة ممّا يعكس نجاح الكاتب فى إيصال صوته الإنسانى للمخاطبين فى نطاق واسع. لقد عثرنا على الدراســـات الّتى أنجزت حول القصّة لا يمكن استعراضها فى هذه العجالة إلّا أنّ الجانب الرمزى والرومنسى فى القصّة أمر لم يتطرّق إليها الدارسون وإذا كان هناك آثار عنيت بهذا الموضوع فإنّها قليلة جدّاً. ومن أهمّ البحوث الّتى تناولت البعد الرمزى والتمثيلى للقصّة ما نذكرها كالتالى:

١- "بررسی نشـانه – معناشناختی ماهی سیاه کوچولو" (باللغة الفارسية) (دراسة سـيميائية معنوية للسـمكة الصغيرة السـوداء) لكاتبها "على عباسـى". حاول المؤلّف فى مقالـه هذا التعبير السـيميائى عن القصّة وكما يبدو أنّه يدخل فى إطار الدراسـات السيميائية ولم يتناول الجانب التمثيلى أو الاتّجاه الرومنسى للقصّة.

٢- "رمز و داسـتانهای رمزی در ادب فارسی" (باللغة الفارسية) (الرمز و القصص الرمزية فى الأدب الفارسـى) لمؤلفها "تقى پورنامداريان". لقد قدّم الكاتب فى كتابه هذا دراسات مفيدة قيّمة حول الرمزية بصورة عامّة ولكن ما ذكره حول رمزية قصة بهرنگى قليل جدّاً لا يسمن ولا يغنى من جوع.

٣- كتاب "صد سال داستان نويسى در ايران" (مرور مائة عام على كتابة القصة فى إيران). الكتاب كما يبدو من عنوانه دراسـة تشتمل على نظرة سريعة إلى كتابة القصة بما فيها آثار صمد بهرنگى. إذاً لم يتمّ فى الكتاب التركيز على الجانب التمثيلى والرمزى لقصة السمكة السوداء الصغيرة بل إنّ معظم جهوده دخلت فى مصبّ الدراسات الأدبية خلال مائة عام بشكل عامّ.

بنـاءً على ما ذكرناه تواً يمكـن القول بأنّ مقالنا هذا يتميّز عـن المقالات المذكورة أعلاها بميزات منها:

أوّلـاً: يرمى المقال إلى دراسـة القصة من منظور رومنسـى محاولـاً تطبيق الملامح الرومنسية الرئيسة عليها.

ثانياً: يقوم المقال بدراسة وتحليل كافّة شخصيات القصة من منظار رومنسى وتمثيلى بحيث لا يقتصر البحث على بطل القصّة كما هو الحال فى المصادر السابقة.

على أيّة حال فإنّنا توخّينا فى هذا المقال إعطاء دراسة شاملة لقصة السّمكة الصغيرة السـوداء فى الجانب التمثيلى ومن رؤية رومنسية. نأمل أنّها تملأ الفراغ الّذى لمسناه فى هذا المجال راجياً أن تكون إضافة قيّمة مفيدة إلى الدراسات الّتى تمّت لحدّ الآن للقصّة.

٣- وقفة قصيرة مع سيرة الكاتب

بما أنّ لمعرفة سـيرة الكاتب دوراً بنّاءً ومؤثّراً لاستيعاب أفكاره وتلقّى رسالته لدى

المخاطب نذكر فيما يلى نبذة قصيرة عن حياته باختصار وإيجاز شديدين.

ولد صمد بهرنگى عام ١٣١٨ هـش فى "تبريز" فى أسرة فقيرة. كان أبوه عاملاً بسيطاً لا يحصل على لقمة العيش إلّا بشقّ الأنفس. تلقّى الدروس الأوّلية فى مسقط رأسه حائزاً على شهادة الإجازة فى كلّية الآداب بجامعة تبريز فى اللغة الإنجليزية. الحبّ الطاغى الّذى كان يجرى فى عروقه للغة الأمّ حملَه على الاهتمام البالغ باللغة التركية حيث نشر مقالات فى المجلات يطرح فيها آراءه ووجهات نظره حول اللغة التركية كما قام بنقد الكتب الّتى كتبت حول هذه اللغة.

زد على ذلك أنّه ترجم كتباً عدّة من التركية إلى الفارسية. أهمّ الأفكار الّتى تحويها كتبه المترجمة تكاد تدور حول الإيثار والتّضحية والعمل المخلص من أجل مصالح الآخرين. ألّف بهرنگى كتباً تنطوى على تجاربه الفذّة ونقده اللّاذع. فتكون آثاره مرآة صافية تعكس آلامه ومعاناته.

من أهمّ آثاره: كند و كاو در مسائل تربيتى ايران (بحث فى الشؤون التربوية فى إيران)، مثلها و چيستانها (الأمثال والألغاز)، شتر و روباه (الإبل والثعلب)، شاهزاده حلوا فروش (الأميرة البائعة للحلوا)، و ماهى سياه كوچولو (السّمكة الصغيرة السوداء)، وكما يبدو أنّ بهرنگى استخدم فى معظم كتبه لغة القصّة آخذاً قصصه من الثقافة الشعبية إلّا أنّه أضفى عليها طابعاً من الرومنسّية ومنحها الروح العصرية وجعلها قيثارة يعزف بها أغانى يحبّها شعبه بحيث إنّ القارئ الإيرانى يرى فى آثاره تجسيداً لآماله وطموحاته وأحلامه ويلمس فيها صدىً لآلامه وهمومه ومأساته. (خزائل، ١٣٨٦ش: ١/ ٩٢٣).

مات كاتبنا سنة ١٣٤٧ هـش غرقاً فى نهر "أرس" ودفن فى تبريز. مازالت الشكوك والغموض تحوم حول موته وملابساته. إذ ثمّة شواهد وقرائن تدّل على أنّه تمّ غرقه فى الماء وممّا يعزّز هذه الفرضية أنّه كان يناوئ نظام الشاه المقبور بآثاره الّتى كان يدعو فيها إلى المطالبة بالحرّيات السياسية والمدنية. فليس من المستبعد أن يكون النظام قد استخدم عمّاله لغرقه وإخماد صوته شأن الأنظمة الدّكتاتورية الّتى لا تحتمل سماع الأصوات المناوئة. (ميرصادقى، ١٣٨٣ش: ١٠٣)

٤- نبذة عن القصّة وأبطالها

تناولت القصّة وبأسلوب رمزى خيالى حياة سمكة صغيرة سوداء تعيش مع أسرتها فى بركة صغيرة عيشة مملّة لا تجد فيها فسحة تتجوّل فيها. فسرعان ما سئمت حياتها الضيّقة وناشدت أمّها ملحّة أن تسمح لها بالبحث عن البحر حيث تكون الحياة فيه أوسع وأرحب. ولكن رفضت الأمّ مطلبها رفضاً قاطعاً خوفاً على حياتها. إلّا أنّ روح المغامرة الّتى يتحلّى بها بطل قصّتنا وشدّة حنينه لرؤية العوالم الجديدة شجّعته على القيام بالرحلة رغم مخالفة الأمّ والكثير من الأسماك الأخرى إيّاه. تبدأ الرحلة وتواجه السمكة المغامرة المزيد من الأحداث والأشخاص الّتى تؤثّر سلباً أو إيجاباً فى مصيرها وتفتح أمامها آفاقاً جديدة من الحياة. تتمكّن سمكة قصّتنا من تحقيق أملها فى نهاية المطاف حيث تجد البحر وتتمتّع من العيش فى رحابه الواسع بعد أن تتجاوز كافّة الحواجز والعراقيل بالحكمة والشجاعة والصمود والمقاومة. بما أنّنا سوف نذكر تفاصيل القصّة ودراستها لذا اكتفينا هنا بذكر خلاصة القصّة. وأمّا بالنسبة لأبطال القصّة فأهمّ وأبرز الأدوار تتعلّق بالسمكة السوداء التى تضطلع بدور البطل الرئيسى والتى تدور حولها معظم وقائع القصّة وأحداثها. ثمّ أمّ السمكة وهى تمتلك شخصية محافظة تكره المغامرة ولذلك بذلت ما فى وسعها لمنع السمكة السوداء التى تفيض بروح المغامرة والمجازفة. ولأمّ السمكة دور كبير فى إثارة حماس سائر الأسماك ضدّ الحلزونة التى تنفخ روح البطولة فى الأسماك الصغار للقيام بالرحلة برفقة السمكة السوداء الصغيرة. ثمّ السرطان وهو الكائن الذى يعانى من الخيلاء والنرجسية ولا يتوانى جهداً فى الازدراء بالأسماك الصغار وزرعِ الخوف فيها والبطل الآخر هو الحلزونة التى تُسدى للسمكة السوداء بنصائح قيّمة وتوصيات حكيمة يستفيد منها بطل القصّة أثناء رحلته المحفوفة بالأخطار. وأمّا أكثر الأدوار سلبياً يتعلّق بالبجعة وهو الطائر الذى يفرّق بين الأسماك بمختلف الدسائس وشتّى الحيل حتّى يتمكّن من تناول الأسماك الصغار ولا ينجو من مؤامرته القذرة سوى السمكة السوداء الصغيرة التى تتمتّع بالذكاء واليقظة والدّهاء.

٥- أسباب توظيف بهرنگى للتمثيل

قد تختلف الدلالة الرمزية للأشياء باختلاف البيئات والثقافات. خذ علامة الصليب مثالاً «فإنّها علامة رمزية لما يحمله المسيحيون ويقدّسونه حيث يذكّرهم بالآلة الّتى صُلب عليه النبىّ عيسى (ع) إلّا أنّ العلامة نفسها ترمز فى أجواء غير مسيحية إلى مفترق الطرق.» (لاج، ١٣٨٨ش: ٢٤١)

أو كما قال البعض «إنّ التمثيل هو عبارة عن آلية بيانية تستمدّ من الرموز للتعبير عن المعانى بأسلوب غير مباشر وفق ما تستدعيه الحاجة.» (شريفيان و دار بيدى، ١٣٨٦ش: ٦١)

ربّما أهمّ ميزة تمتاز بها قصّة بهرنگى توظيف الكاتب للرموز التمثيلية فيها بحيث إنّ القصّة تأخذ فى نسيجها العامّ طابعاً رمزياً. (مير صادقى، ١٣٨٧ش: ٤٠٠) لقد بلغت القصّة فى بعدها الرمزى غايتها فإنّها تجسّد المعانى أمام ناظرَى القارئ بشكلٍ يستطيع أن يراها كما يرى الأشياء على أرض الواقع.

يتحقّق التمثيل عندمايتجاوز الكاتب أو الشاعر مستوى المباشرة وارتقى بالنّص إلى مستوى الرّمز والألغاز.

«تتكوّن آلية التمثيل من وَجهين: وجه ظاهرٌ للقارئ مصحوب بالرمز ووجه خفىّ يرمز إليه الوجه الظاهر.» (المصدر نفسه: ٣٩٨) فالوجه الظاهر يحثّ القارئ على العمل الذهنى الجادّ لحلّ الرمز وفك الألغاز عنه ومن ثمّ استجلاء الأفكار الّتى أودعها الكاتب أثناء الرمز وممّا يساعد القارئ على جولة استكشافية فى أروقة الرمز هو الشعور بالجاذبية الفنية والمتعة الأدبية الّتى يجدها داخل النصّ.

يمكن تفسير آلية التمثيل بأنّها محاولة أدبية ممتعة لتحويل المفاهيم الذهنية إلى صور حيّة محسوسة أمام عيون القارئين. (پورنامداريان، ١٣٨٩ش: ٢٢٧) وأمّا فيما يتعلّق بقصّة "السّمكة الصغيرة السوداء" للكاتب الإيرانى الشهير صمد بهرنگى، نستطيع القول بأنّ الكاتب استخدم فيها آلية التمثيل بأقصى درجة من الروعة والنجاح. وكذلك أضفى عليها طابع الرمز. تساهم رمزية القصّة فى تشجيع القارئ للبحث عن المعانى المقصود بها. قصّة بهرنگى لا تشجّع القارئ على فهم أسرارها فحسب بل تجعله أيضاً

يتمتّع بالقصّة لما يجد فيها من متعة فنيّة وذوق أدبي رفيع.

ممّا زاد من إقبال القارئين على القصّة أنّها تحتوى على صلات وطيدة تربطها بأرض الواقع، بحيث لا يحسّ القارئ أثناء قرائته للقصّة أنّها قصّة خرافية وهمية بعيدة عمّا يجرى في ساحة الحياة.

«تثير قصّة بهرنگى فضول القارئ وتفعل بها مثلما تفعله الأحجار بالمياه الراكدة من إثارة الأمواج المتلاطمة فيها.» (نصرت زادگان، ١٣٨٦ش: ١٧٩) إلّا أنّ قصّة بهرنگى لا تترک أذهان قارئيها ضائعة متسكّعة وسط متاهات الرمز بل تعطيها الشعور بالاطمئنان والسكون شأن السفينة الّتى تتقاذفها الأمواج الهوج وتضربها الرياح السود ولكن يقودها ربّانها بعزيمة وثبات إلى ساحل البرّ والأمان. ممّا يساند القارئ على فهم القصّة واستيعابها أنّه يجد بين الصّور الرمزية في القصّة وحياته الواقعية أوجه التشابه تضفى على القصّة صبغة واقعيّة لا تتنافى مع أجواءها الرومنسيّة لأنّه كما مرّ سابقاً أنّ رومنسيّة بهرنگى أخذت جذورها من الواقعية. (شيرى، ١٣٨٢ش: ٢٠)

لا يقوم الأديب باستخدام التمثيل في نصّه الأدبي إلّا عن وعى وإرادة بغضّ النظر عن البواعث الّتى تقف وراء القصّة من الآمال والآلام. والسّبب في ذلک يكمن في أنّ عملية التمثيل هى: «عملية فنيّة معقّدة لا تتمّ إلّا بعد أن أطلق الأديب فكره وخياله في عالم الرموز لاقتناص ما يرمز به إلى ما يدور في خَلَده في نطاق قصصى رائق.» (عباسى، ١٣٩٠ش: ١٤٩)

بناءً على ذلک أنّ عملية التمثيل الرمزى هى عبارة عن اختيار الرموز الّتى توحيها أفكار الأديب في منظومة دلالية متماسكة فسيفسائية.

العناصر الّتى حشدها بهرنگى في حبكة القصّة تلعب دورها في إعطاء صورة واضحة عن فكرة الكاتب للقارئين ما يدلّ على براعة الكاتب في تصميم القصّة ومهارته. نستنتج أيضاً ممّا سبق أنّ بهرنگى كان يتمتّع برؤية واضحة لا يشوبها الغموض وخير دليل على ذلک قدرته على خلق قصّة ناجحة مثيرة. والنجاح الّذى حقّقه بهرنگى في تصميم قصّة السّمكة جعل النقّاد يعتقدون أنّ فكرة القصّة نابعة من شعور واع ومنفتح لدى الكاتب. فلذلک قال أصحاب فنّ القصّة: «إنّ التمثيل الناجح هو ترجمة رمزية

لشعور الأديب الواعى.» (پورنامداريان، ١٣٨٩ش: ٢٣٥)

يجب أن لا يغيب عن بالنا دور الخيال والإبداع فى نشوء القصّة وبخاصّة التمثيلية منها إلّا أنّه يجب الأخذ بنظر الاعتبار أنّ للقصّة علاقة بما يجرى فى حياة الأديب القاصّ. يمكن القول إنّ ثمّة علاقة عضوية بين الجانب التمثيلى من القصّة والواقع الّذى يعيشه بحيث لا يمكن فهم أحدهما بمنأى عن الآخر وقد ذهب البعض أبعد من ذلك حيث قال «إنّ الواقع يعدّ مصدر إلهام وإبداع لا بدّ منهما فى عملية القصّ.» (شميسا، ١٣٨٩ش: ٢٦٣)كما ذهب بعض آخر إلى أنّه «لا يمكن للقارئ فهم القصّة والإلمام بدقائقها وخباياها من دون الوقوف على الواقع الذى عاشه الكاتب.» (المصدر نفسه: ٢٦٥)

من هذا المنظار لو تتبّعنا قصّة بهرنگى لَوجدنا فيها احتكاک الرمز بالواقع. فالقارئ للقصّة يتوسّم بذوقه السليم أنّ الشخصيات والأشياء لا تحمل معناها الحقيقى بل ترمز إلى أشخاص وأفكار يريد الكاتب التعبير عنها فى ظلّ آلية التمثيل.

الرموز الّتى استدعاها بهرنگى فى قصّته باتت ترتبط بعضها ببعض فى منظومة متشابكة رائعة تمكّن القارئ من اختراق الرموز والتوغّل فى خضّم المعانى واستيعاب الطريقة الّتى يفكّر بها الكاتب. فى السياق نفسه يرى الناقدون «أنّ القارئ لقصّة بهرنگى لا يواجه صعوبة أو تعقيداً فى إزالة القشور والحصول على لباب المعنى نظراً إلى أنّ قصّته تسير وفقاً لخطة منطقية وتقوم على نظام مدروس متماسک الأجزاء.» (مير صادقى، ١٣٨٧ش: ١١٧) فلو ارتكب الكاتب أثناء كتابته للقصّة خطأً لانعكس سلباً على روعة التصميم أو نجاح التمثيل ممّا يؤدّى إلى «ضياع القارئ فى غياهب الرمز وتخبّطه فى عتمة الغموض». (المصدر نفسه) بناءً على ذلک اعتبر النقّاد التمثيل من أخطر المزالق الّتى يمكن أن ينزلق فيها الكتّاب أو الشعراء. ولذلک طالما أكّدوا على ضرورة اتّخاذ خطوات متمهّلة رصينة من قبل الكاتب لِيكون بمأمن عن الأخطاء الّتى تكمن له عبر عملية التمثيل. (لاج، ١٣٨٨ش: ١٢٧)

وممّا يساعدنا على فهم أسباب نزوع بهرنگى إلى آلية التمثيل أنّه كان يحمل أفكاراً مناوئة لنظام الشاه الإيرانى ويندّد بـ «سياساته الخاطئة الّتى أدّت إلى شيوع الفقر

وتفشّى الفساد وانتشـار المظالم فى ربوع الوطن.» (شهبازى، ١٣٧١ش: ٤١) فكان من المتوقع جدّاً أن يستغلّ بهرنگى ومن سار على دربه لغة التمثيل للمواجهة مع نظام لا يتحمّل أدنى قدر من النقد ويعامل معارضيه بأقصى درجة من القسوة والعنف.

من الجدير ذكره أنّ بعض الأخصّائين للآثار القصصية صنّفوا بهرنگى ضمن كتّاب المدرسة الأذربيجنية. (شيرى، ١٣٨٧ش، ٥٧) أنّ من أبرز ميزات هذه المدرسة شغف كتّابها لمحاكاة القصص الشعبية ذات تصميم بسيط. ممّا يؤيد ذلک خلوّ قصّة بهرنگى من الغموض الذى يحول دون فهم القصّة واستيعابها. لقد صدق من قال: «إنّ التمثيل هو أسهل طريقة للتعبير عن المقصود وإقناع القارئين به.» (المصدر نفسه: ١٦٧)

لو أردنا تقييم قصّة بهرنگى من هذا المنظور نستطيع القول إنّ النمط الرمزى الّذى اختاره لقصّته ينسجم مع غايته المنشودة حيث تريد القصّة إزاحة القناع عن «النظام الملكى الجائر الّذى ضيّق الخناق على الشعب الإيرانى وحرمه من أبسط حقوقه.» (شهبازى، ١٣٧١ش: ١٦٦) علماً أنّه ليس من السهل نقد الأنظمة الجائرة إلّا بطريقة التمثيل الرمزى على غرار ما فعله بهرنگى.

٦- تحليل القصّة على ضوء مدرسة التمثيل الرمزى

نستعرض فيما يلى أهمّ مواقف قصّة بهرنگى ونحاول دراستها على ضوء التمثيل الرمزى والرومنسية:

يمكن اعتبار السّمكة السوداء عنوانا رمزياً لحاجة الإنسان الماسّة للبحث عن العوالم الجديدة لكن يقوم الإنسان غالباً ما إلى كبح رغبته الجامحة نحو الجديد لأسباب مختلفة من أبرزها الخوف من الوقوع فى المتاعب والمشاكل. انظر كيف أعربت السمكة الصغيرة عن رغبتها فى الترحال مع أنّ أمّها منعتها من ذلک: «قالت السمكة: آه! يا أمّاه لقد سئمت الحياة فى هذه البركة الضيّقة فها أنا مصمّمة على تركها للبحث عن البحر الذى يزخر بالعجائب والغرائب.» (بهرنگى، ١٣٨٦ش: ٣٧٧) «ضحكت الأمّ قائلة: كانت تراودنى أنا أيضاً هذه الأفكار عندما كنتُ صغيرة يا عزيزتى ليس لهذه البركة بداية ولا نهاية فإنّها ماءٌ يجرى إلى ما لا نهاية له.» (المصدر نفسه)

ربّما ترمز البركة الضيّقة إلى كلّ بيئة تُقيّد عقول وأفكار أبناءها بحيث لا يستقرّ فيها ولا يطمئنّ إليها إلّا كلّ من تأقلم مع ظروفها الخانقة كما هو حال الأسماك العالقة فى البركة. إذ لا تسمح البيئات الصغيرة لسكّانها بالانفتاح على العالم. فإنّها كما لو كانت مستنقعاً آسناً تخلو من الحياة والحركة.

تمثّل السّمكة فى القصّة شخصية تختلف عن شخصية الأمّ جملة وتفصيلاً لأنّها رغم أمّها استجابت حبّها الجامح لزيارة الآفاق الجديدة والتوسّع من مستوى وعيها وتفكيرها.

والمانع الآخر الّذى يحول دون انفتاح الإنسان على العالم هو قلّة الاعتماد على الذات كما هو الحال فى جارٍ للسمكة حيث يقول لبطل القصّة بلهجة ساخرة:

«قال الجار للسمكة: أيّتها الصغيرة منذ متى أصبحتِ عالمةً وحكيمة ولم تخبرنا به؟!» (المصدر نفسه)

الرسالة الّتى تحملها إلينا المقتطفات السابقة هى أنّ الإنسان الّذى يفتقد الثقة بالنفس والجرأة على المغامرة وركوب الأخطار لن يكون قادراً على تنمية قدراته وتفجير طاقاته ولن يكون له أثر فى حياة الآخرين كما أنّ أمّ السمكة وجارها مثالان بارزان لمن لا يملكونقدراً كافياً من الشجاعة والاعتماد على الذات للقيام بتحسين ظروفهم المعيشية. بطل القصّة فى هذه القصّة يرمز إلى الإنسان الّذى يجعل التنقّل إلى مواطن جديدة فرصة لتفجير طاقاته والتأثير على الآخرين ولا يهمّه ما خبّأ له الدّهر فى هذا المسار ولا تأخذه فى ذلك لومة لائم. ولذلك يقول بطل القصّة لجاره:

«الّذى يهمّنى هو أنّ حياتى أو موتى كيف يؤثّران فى حياة الآخرين.» (المصدر نفسه: ٣٩٧)

المقالة الّتى تفوه بها السمكة ترجمة حرفية لفكرة الكاتب ورؤيته تجاه الحياة والّتى تبلورت فى معظم آثاره. لقد وطّن بهرنگى نفسَه على العمل من أجل تأصيل وترسيخ المعانى السامية فى دواخل النفوس كما كرّس حياته القصيرة لدفع قارئ القصّة نحو مدينة الأحلام ألا وهى مدينة تزخر بالكرامة والحرية والسعادة.

جمعت حادثة رهيبة السّمكة السوداء مع مجموعة من الأسماك. فإنّ بجعةً التقطت السّمكة مع رفاقها بمنقارها. ثمّ فكّرت البجعة فى مؤامرة تفرّق بها بين الأسماك العالقة

فی منقارها لتضعف قدراتها. ومهما سعت السّمكة للكشف عن نيّة البجعة المشئومة أخفقت جهودها:

خاطبت البجعة الأسماک قائلة:

«أصفح عنكم ولكن بشرط قالت الأسماک تفضّل بذكر الشرط سيّدنا، قالت البجعة: لو أسكتم هذه السّمكة الفضولية ستنالون الحرية.» (المصدر نفسه: ٣٩٣)

لم تأل السّمكة جهداً لتقويض ثقة الأسماک بالبجعة وإبطال مؤامرتها القذرة فقالت لها إنّ البجعة المحتالة تريد أن تفرّق صفوفكم وتوقع بينكم البغضاء والشقاق:

«تنحّت السّمكة السوداء قليلاً وهی تخاطب الأسماک: لا تثقوا بهذا الطائر الماكر فإنّه يريد أن يوقع بيننا العدوان والنزاع.»

إلّا أنّ الأسماک الصغيرة لم يهمّها شیء سوی التخلّص من منقار البجعة فأخذت تضرب السمكة السوداء مبرحاً. فانسحبت السّمكة قليلاً وهی تتمتم: يا أيّها الجبناء أنتم محبوسون فی فم الطائر شئتم أم أبيتم فلا تقدرون علیّ، فی هذه الأثناء قطع كلامها أحد الأسماک صائحاً فی وجهها: اخرس! لم نعد نطيق هذه الأحاديث. افتعلت السّمكة نزاعاً صوريّاً بينها وبين الأسماک فلم تلبث أن طرحت نفسها وتظاهرت وكأنّها ميّتة لعلّها تنقذ بهذه الحيلة الأسماک من سجن البجعة.»

لم تنجح حيلة السّمكة الصغيرة فی إفشال مؤامرة الطائر لأنّ الأسماک لم تكن علی بصيرة من أمرها وأنّ الطائر عزم علی ابتلاع الأسماک مهما كلّفه من ثمن:

«ضحک الطائر مخاطباً الأسماک: سأبتلع كلّكم أحياء كی تتفرّجوا فی أرجاء بطنی جزاءً لما فعلتم!» (المصدر نفسه: ٥٩٣)

قد تكون الرسالة الّتی يريد الكاتب إرسالها إلی القارئ المتلقّی هی أنّ الوفاق والوئام أمر لا يحصل فی أجواء تسودها حالات من الأنانيّة والأثرة والغفلة فمن المستحيل فی هذه الظروف العيش فی وحدة وتلاحم. والبجعة الّتی تحتال علی الأسماک وتبتلعها كوجبة شهيّة له، عنوان رمزیّ لكلّ نظام استبدادی يطبّق مبدأ "فرّق تسُد" كی يحوّل الشعب شيعاً وأحزاباً تتنازع وتتنافس علی مصالح وأطماع حزبية وشخصية

ضيّقة حتّى تفقد قدرتها وتذهب ريحها فى نزاعات وحروب متناحرة دامية. فتستأثر الحكومة دونما خوف أو قلق بثروات الشعب وخيراتهم وتجهز على كلّ من يقف فى وجهها بطريقة أو أخرى كما وجدنا فى بجعة القصّة.

الفكرة الرئيسية الّتى نستخلصها من خلال هذه المشاهد من القصّة هى أنّه لن يكون للإنسان تأثير فى حياة الآخرين إلّا إذا كان ذا فكر منفتح ورؤية شاملة واندمج مع أبناء المجتمع وعمل على لمّ الشمل ورأب الصدع ونبذ الفرقة والتشتّت. فلو كانت الأسماک تتمكّن من أن تفكّر فى مصالحها العامّة وسط أجواء من التّضامن والمواساة لمّا أصبحت وجبة سائغة للطائر الجشِع. وفى جهود السمكة المضنية لإيقاظ بنى نوعها من سبات الغفلة رسالة إلى الطبقة المثقّفة والمستنيرة للمجتمع لتقوم بنشر الوعى والثقافة واليقظة بين أبناء الشعب وتزويدهم بالعلم والبصيرة يحبطون بها المخطّطات الّتى تستهدف أموالهم وأنفسهم وأرضهم وديارهم. إلّا أنّ عملية التنوير وزرع الآمال فى ربوع المجتمع الّذى يغطّ فى سبات عميق بحاجة إلى المزيد من الجهد المخلص والمتّسع من الزّمن.

بناءً على هذا أنّه يمكن اعتبار السّمكة فى قصّة بهرنگى بأنّها عنوان رمزى لكلّ من يناضل من أجل الوصول إلى حياة أفضل ومستقبل وادع.

كما تستحقّ أيضاً أن تكون مثالاً للجيل القادم الزّاخر بالإبداع والدّيناميكيّة نظراً لحداثتها وصغرها وربّما سوادها يعبّر عن الطبقة المنكوبة والمهمّشة من أبناء المجتمع. (نصرت زادگان، ١٣٨٧: ١٩٤)

مهما يكن من أمر فإنّ السّمكة تمثّل بطلاً يحرص على هدفه بإلحاح دون أن يكترث بالأخطار الّتى يواجهها فى سبيل ذلک:

«قالت السّمكة الصغيرة السوداء لأمّها: ربّما تظنّ أنّه قد علّمنى أحدٌ هذه الأحاديث ولكن يجب أن تعرف بأنّ هذه الفكرة تساورنى منذ زمن بعيد جدّاً فإنّنى عرفت أنّ معظم الأسماک عندما تتقدّم فى السنّ تشكو مِن أنّها ضيّعت فرصة حياتها وسحابة عمرها دون جدوى.» (بهرنگى، ١٣٨٦ش: ٣٧٨)

كما أنّ أمّها تمثّل إنساناً ذا رؤية ضيّقة وفكرة قاصرة وأقام جداراً منيعاً بينه وبين ما هو خارج عن نفسه وفى ذلک يكمن السبّب فى أنّها تمنع السمكة من الانطلاق وراء

أمانيها والكشف عن عالم واسع طليق يواكب رغباتها وطموحاتها. فبالرغم من أنّ الأمّ لا تفكّر إلّا فی مصالح الأولاد ولا ترید إلّا ما یجلب لهم السعادة والنجاح إلّا أنّ القصور فی التفکیر قد یجعلها عاجزة عن تشخیص ما یحقّق لأولادها حیاة سعیدة کریمة ولذلک منعت أمّ السمکة بطل قصتنا عن الرحلة والمخاطرة بحیاته لنیل غایاته المنشودة؛ ویری بهرنگی أنّه یجب علی الجیل الجدید عدم القبول بمطالب الوالدین الداعیة إلی الاستسلام أمام الواقع وعدم التطلع إلی ما هو المرتجی. فنراه أنّه یشجّع الأولاد علی التمرد والعصیان علی کلّ ما یقیّد طاقاتهم الکامنة ومواهبهم الثمینة ولکن بالطریقة الّتی لا یسیئون بها إلی أحد من ذویهم مثلما فعلته السمکة السوداء بأمّها فإنّها بذلت قصاری جهدها لإقناعها لکی تسمح لها بمغادرة البیت والبحث وراء البحار عن آفاق جدیدة مواتیة لمیولها وأوطارها:

«لمّا رأت السّمکة أنّ جهودها فی إقناع أمّها باءت بالفشل وأنّ أمّها رفضت مطلبها التزمت الصمت إلّا أنّها سهرت لیلتها علی فکرة القیام بالرحلة إلی عالم جدید فی الغد.» (المصدر نفسه: ٣٩١)

وأمّا السرطان فإنّه یرمز إلی الإنسان الّذی یتخیّل نفسه حکیماً حتّی یذهب أخیراً ضحیّة رؤیته الخاطئة:

«قال السرطان إنّ هذه الضّفادع تعتبر نفسها دون غیرها سعیدة وأرید أن أثبت لها أنّ السعید من هو!» (المصدر نفسه: ٣٨٥ –٣٨٦)

المصیر المؤلم الّذی أدّت إلیه حیاة السرطان هی رمزٌ لکلّ من یفتقد رؤیة واضحة حقیقیة لنفسه ومکانته وقدراته.

«تعرّض السرطان لضربة قاضیة من قبل الراعی أودت بحیاتها.» (المصدر نفسه: ٣٨٦)

الرسالة الّتی تحملها حیاة السرطان إلی القارئ هی أنّ البقاء فی هذا العالم الّذی تکتنفه الأخطار یحتّم علی الإنسان أن یتزوّد بکلّ ما یحتاجه لمواکبة الحیاة من القدرات المادیة والمعنویة. فسرطان قصّتنا لو کانت تمتلک رؤیة صحیحة واقعیة لنفسها وقدراتها لم تسقط فی هاویة الموت والهلاک.

إذاً بات واضحاً أنّ قصّة بهرنگی تعتبر بمجملها قصّة تمثيلية حيث إنّ سمكة صغيرة تسكن فی بركة متواضعة ثمّ تغادرها بعد أن تسأم البقاء فيها بحثاً عن نهايتها لكنّها تواجه فی مغامرتها مشاكل تتجاوزها بحكمة وحنكة حتّی تصل فی نهاية المطاف إلی شاطئ البرّ والأمان.

فالسّمكة رمزٌ فی لغة التمثيل للإنسان الّذی يتصارع فی معترک الحياة مع المزيد من الصعوبات طلباً للوصول إلی مبتغاه وهو البحر الّذی يرمز بدوره إلی المتّسع من الحريات. وبإمكاننا أن نقول أيضاً «إنّ السّمكة تمثّل إنساناً كادحاً يحلم بالحياة الكريمة بعد أن تبرّم بحياتها البائسة.» (ميرعابدينی، ١٣٨٧ش: ٤٣٧)

تبدأ السّمكة رحلتها من البركة أملاً فی الوصول إلی البحر الّذی يمثّل أحلامها كلّها إلّا أنّها لا تريد بالرحلة الفرار من الواقع والتخلّی عن مسؤولياتها تجاه الحياة. فكما أسلفنا سابقاً أنّ رومنسيّة بهرنگی بُنيت علی الواقعية حيث إنّها تحفز أتباعها علی تغيير الحياة وغط العيش فيها.

الحماس الّذی تبديه السّمكة لتحسين ظروف الحياة تعطينا القناعة بأنّ قصّة بهرنگی تقوم علی نظرة معرفية تولی الحياة الواقعية اهتماماً بالغاً بشكل لا يدع مجالاً للشکّ.

تبدأ السّمكة جولتها الخطيرة وهی كائن غَرير عديم الخبرة وقليل التجربة وتنتهی منها وهو مستبصر قد حصلت علی تجارب ثمينة. والرمزية التی نستجليها من خلال ذلک هی أنّ شخصية الإنسان لا تنضج ولا تكتمل إلّا إذا انصهرت فی أتون المشاكل وخاض غمرات الحياة وشدائدها. والمحطّات الصعبة الّتی تمرّ بها السّمكة عبر رحلتها لهی خير دليل علی ذلک. (المصدر نفسه: ٥٤٥)

البركة فی القصّة ترمز إلی بيئة صغيرة متواضعة. الحياة الحقيرة جعلت السّمكة السوداء تنظر إلی العالم نظرة ازدراء واستهجان كما أنّ الإنسان الّذی نشأ وترعرع فی بيئة صغيرة يحمل عادةً رؤیً ضيّقة قاصرة. والأمر لا ينحصر فی السّمكة السوداء بل يشمل الأسماک كلّها بما فيها أمّ السّمكة السوداء. إلّا أنّ السّمكة السوداء أخذت قرارها الحاسن علی تغيير حياتها إذلم تعد تروقها فعزمت علی اجتيازها للوصول إلی بيئة واسعة مترامية الأطراف «فما إن وصلت السّمكة البحر حتی تحوّلت إلی كائن

رحب الصدر واسع التفكير ما جعلها تضحّى بنفسها لإنقاذ الأسماک من مأساتها.» (عباسی، ١٣٩٠ش: ١٦٠)

أمّا الحلزونة فی القصّة فإنّها ذات دلالة رمزية إذ إنّها تمثّل إنساناً حكيماً ينشر الوعی والثقافة بين أبناء بيئته. فقد بذلت الحلزونة فی القصّة ما فی وسعها لتوعية السّمكة الصغيرة السوداء بحقارة العيش الّتی اعتادتها. تمكّنت الحلزونة الحكيمة أخيراً من تزويد السّمكة الصغيرة بالوعی واليقظة تجاه حياتها المؤلمة. ولكنّها أخفقت جهودها بالنسبة إلى سائر الأسماک. ظلّت أمّ السّمكة وجاراتها تكره الحلزونة فحملتها مشاعر الكراهية علی قتل الحلزونة الحكيمة كی لا تؤثّر أفكارها فی الأسماک الصغيرة فتشجّعها على مغادرة بيتها وأسرتها. من منظار آخر تمثّل الحلزونة مصدر إلهام وحيد للأسماک الصغار تغرس فيها حبّ المغامرة والطموح .فاغتالتها الأسماک الكبار لا لشیء سوی لأنّها تعوّدت على العيش فی بيئة منعزلة مغلقة بعيدة عن أيّة مغامرة. تمثّل الحلزونة فی القصّة الشخصيات القيادية الّتی تتحمّل أعباء القيام بتنوير الأفكار وتوعية العقول لأداء المهام فی عالمنا الراهن لا يمكننا تخيّل الحجم الكبير من الأهمّيّة والحسّاسية الّتی تحظی بها مسئولية الحلزونة إلّا إذا أخذنا بعين الإعتبار صعوبة تطوير وتحديث الأوساط التقليدية والمتخلفة. مثل الحلزونة فی الحقيقة مثل الإنسان الّذی يريد أن يسبح بالاتّجاه المعاكس للبحر حيث يواجه فی مسيرته الأمواج الضخمة الهائلة الّتی تعيق مسيره فلا يصعب على أحد تخيّل خطورة الظروف الّتی يمرّ بها. كذلک حاولت الحلزونة الحكيمة إقلاع جذور الخوف من داخل النفوس وزرع بذور الشجاعة والطموح. مكانها ولكنّها لم تلق دعوتها آذاناً صاغية حيث ارتطمت جهوده بصخور التعنّت والعتوّ. فكان عاقبة أمرها أن تواطأت ضدّها أبناء البركة و صبّت عليها كؤوس الشقاء والمرارة. وهكذا راحت الحلزونة ضحيّة قضيّتها التوعوية فی البيئة الّتی تعيش فيها وأغلقت أبوابها على أیّ تغيير فی نمط الحياة. والرمزية الّتی تحملها حياة الحلزونة هی «أنّ البيئات الصغيرة والضيّقة تقتل روح الطموح والمغامرة» (پورنامداريان، ١٣٨٩ش: ١٨٧)، فی أبنائها بحيث إنّهم يتخيّلون حياتهم حياة مثالية راقية فی الحال أنّها أشبه ما يكون بنفق مظلم لا يوجد فی نهايته بصيص من نور الأمل.

٧- جذور الصلة بين القصّة وبيئة الكاتب

لقد أسلفنا أنّ بين قصّة بهرنگى والبيئة الّتى عاشها جذورٌ حقيقية نلمسها خلال تتبّعنا للقصّة. فالقصّة مولود رضيع خرج من رحم البيئة وتغذّى من ثديها فليس من قبيل المبالغة أن نقول بأنّ القصّة بمجملها ترجمة رمزيّة للأحداث والشخصيات الّتى شهدتها الساحة فى الآونة الّتى يحكم فيها الشاه الإيرانى وجلاوزته بالنّار والحديد. وممّا يؤيّد هذه النظرية ما قاله بعض الناقدين للقصّة حيث قال: «القصّة لا تكتب فى الفراغ.» (لاج، ١٣٨٨ش: ٦٤)

تذكّرنا القصّة بالظروف التى كان يعيشها كاتب القصّة بهرنگى أيّام حكم الشاه البائد.إذ إنّ القصّة رغم قصر حجمها تحتوى على دلالات تعكس وبطريقة رمزية المجتمع الإيرانى الرازح تحت الحكم الملكى المتغطرس. حاول النظام الملكى الجائر على غرار ما فعلته البجعة فى قصّتنا عبر حملة إعلامية ودعائية إقناع آحاد الشعب بأنّ بلدهم إيران خير بلدٍ فى العالم حيث ينعم بالأمن والرخاء ويتمتّع شعبه بالحرية والعيش الكريم. لكن الجهود المكثّفة الّتى بذلها النظام الملكى الساقط لم تؤت أُكلها فى حشد دعم وحماية الشعب سوى أولئك الّذين تعرّضوا لعمليّة غسل الدماغ عبر سنىّ حكم الشاه. والذى يمثّل دور المتحمّسين على النظام المقبور هو أمّ السمكة السوداء وكلّ من شاطرها فى منع الأسماك الشابّة من انتهاج نهج جديد فى الحياة. ثمّ إنّ السرطان فإنّه يؤدّى دور المثقّفين والمفكّرين الذين ناهضوا حكم الشاه الدّكتاتورى ولكن بطريقة خاطئة. حيث إنّهم انعزلوا عن الجماهير ومارسوا الأساليب التى لم تكن قادرة على التأثير فى أذهان الشعوب وبخاصّة الشباب منها، ولذا استطاع الشاه القضاء عليهم بالإعدام والسجن والنفى وغير ذلك من سُبُل الكبت والقمع والتنكيل. أمّا السّمكة السوداء فإنّها تجسيد تامٌ وتمثيلٌ واضح عن الشباب الذين طالبوا بالحقوق التى حُرِموا منها من الحرّية وحقّ التعبير لكنّهم وجدوا الطريقة مليئة بالمخاطر والتحدّيات. لم تقف مأساة أبناء الثورة عند هذا الحدّ إذ إنّ النظام الغاشم حرص على تمزيق صفوف الشعب وشقّ عصا الأمّة مستخدماً فى ذلك أنواع الحيل وأساليب الخداع ممّا أدّى إلى فصل وإبعاد الشخصيات المتيقّظة والمستنيرة عن أبناء الشعب وغياب روح الوعى

الجماعی عن المجتمع. والشخصية الّتی تحمل رسالة تنویر العقول فی قصّة بهرنگی هی الحلزونة الّتی بذلت جهداً حثيثاً لإثارة الأسماک علی الظروف المزرية المخيّمة علی بيئتها وتحويلها إلی مكان تسوده مظاهر الوعی والصحوة والأمل. يمكن القول بأنّ قصّة بهرنگی هی نسخة صغيرة ومقتضبة عن حياة الشعب الإيرانی زمن الحكم السابق. إذ بإمكان القارئ رصد ملامح تلک الحقبة السوداء برمّتها داخل القصّة بأسلوب تمثيلی. وهناک مماثلة واضحة بين نهاية القصّة ومصير الشعب الإيرانی الثائر فكما نجحت السّمكة السوداء فی الوصول إلی غايتها المنشودة نجح شعبنا الواعی فی طیّ صفحة النظام الملكی المكفهرة وفتح صفحة جديدة بيضاء ناصعة بإقامة نظام يحترم لأبنائه الحرية والكرامة والعيش السعيد.

٨- رومنسيّة قصّة بهرنگی

يبدو أنّ قصّة بهرنگی تنحاز إلی المدرسة الرومنسيّة ولكن ليس تلک الرومنسيّة الّتی تدعو إلی الفرار من المسئولية والانطلاق وراء الإباحية والخلاعة. إلّا أنّه من المؤكّد أنّ القصّة تحمل بصمات رومنسيّة فی كثير من مواقفها بحيث يستنشق من القصّة عبق الرومنسيّة حينما تدعو بنبرة عالية إلی حرّية التفكير فی إطار الشعور بالمسؤولية. «إذ يحترم الرومنسيون حرّية التفكير والشعور دون قيد أو شرط.» (ميرصادقی: ٤٢٢) والرحلة الّتی تقوم بها السّمكة السوداء رغم الأخطار المحدقة بها لا يمكن تفسيرها إلّا فی ضوء الرؤية الرومنسيّة الّتی تشيد بالجهود الرامية إلی العثور علی الحرية. الميزة الأخری الّتی تتميّز بها الرومنسيّة «أنّها تری الحياة برؤية مثالية فلا يرضی الواقع بل يتطلّع إلی ما هو المرتجی وما هو مدينة الأحلام.» (واحد، ١٣٨٤ش: ٢١١ - ٢١٢)

كذلک الحال فی قصّة بهرنگی إلّا أنّ السّمكة لا ينطلق وراء آمالها وأمانيها فی عالم الخيال بل تبحث عن تحقيقها فی الحياة الواقعية علماً بأنّ القضية الّتی تتوخّاها السّمكة قضية جماعية تشاركها فيها الأسماک برمّتها. «يعير الأديب الرومنسی أهمّية قصوی لآماله وتطلّعاته معتبراً الحبّ مصدر إلهام للفنّ ومبعث أمل فی الحياة.» (محسنی، ١٣٨٣ش: ٥٦)

نجد للحبّ صدىً واضحاً فى قصّة بهرنگى فالحبّ هو الّذى يحفّز السّمكة على الكشف عن عوالم جديدة والتأثير فى حياة بنى جلدتها فبدون الحبّ لا مغزى للحياة فى الرؤية الرومنسيّة. والميزة الثالثة الّتى تتميّز بها رومنسيّة بهرنگى هى الصمود والمثابرة على متابعة الأهداف وبذل الغالى والنفيس دونها نظراً لِما يتركه الطموح والرؤية المثالية فى حياة الفرد والمجتمع من آثار إيجابية بنّاءة.

وفى قصّة بهرنگى نجد السّمكة يتابع أهدافها بإرادة لا تُقهر والمصائب الّتى تمرّ بها فى رحلتها الاكتشافية لا تزيدها إلّا قوة وعزيمة للفوز بالأحلام.

النتائج

١- يمكن اعتبار قصّة «السّمكة الصغيرة السوداء» لصمد بهرنگى بمجملها قصّة تمثيلية طافحة بدلالات رمزية.

٢- تنتمى القصّة فى أحوالها و مبادئها إلى المدرسة الرومنسيّة إلّا أنّ قصّة بهرنگى تجرى فى نطاق الحياة الواقعية بحيث لا تنقطع صلة القصّة عن الواقع طالما كرّست السّمكة حياتها لبلوغ مآربها وجنى ثمارها على أرض الواقع.

٣- ترمى القصّة إلى حثّ القارئ على العمل على إصلاح وتحسين الواقع الّذى يعيشه.

٤- الأخطار الّتى واجهتها السّمكة السوداء عبر رحلتها تستحثّ الهمم وتستثير العزائم على الصراع ضدّ الحياة البائسة والبيئة الضيّقة الّتى يعيشها المخاطب المتلقّى.

٥- الرحلة الّتى تقوم بها السّمكة الصغيرة السوداء صورة رمزية عن السير نحو حياة أفضل وغد مشرق بعد تجاوز الصعاب واجتياز العوائق.

٦- هذه القصّة بكلّ ما فيها من عناصر رمزية تجسيد رائع لسفرة جريئة شجاعة يقوم بها إنسان اشمئزّ من رتابة الحياة وسكونها ويطمح إلى حياة تنبض بالحيوية و الدّيناميكيّة.

٧- تحمل القصّة رغم صغر حجمها دلالات متنوّعة على مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والأخلاقية من أبرزها: السعى والانطلاق وراء الحياة المفعمة بالانفتاح و

الحرّية والحماس.

٨- من أهمّ الدروس الّتى نستخلصها من القصّة هى أنّ الطريق الّذى يوصلنا إلى الحرّية والحياة الكريمة لا يخلو من التحدّيات والمطبّات الّتى لا يتمّ اجتيازها إلّا بالتحلّى بالصبر والحكمة والعمل بنصائح المصلحين المشفقين الّذين ينشرون العلم والوعى بإخلاص وجهد كنبراس يضىء الدرب للسائرين عليه.

٩- تحمل قصّة بهرنگى بصمات رومنسيّة من الاحترام بالحرّية والتطلّع إلى الحياة المثالية والانطلاق وراء الغايات المنشودة والأهداف النبيلة والدّعوة إلى الشعور بالمسئولية.

١٠- رومنسيّة قصّة بهرنگى لا تحيد عن عالم الواقع والعمل الجادّ والدّؤوب لنيل الأهداف والآمال بل إنّها تجرى على أرض الواقع وتمسّ الحياة الواقعية وخير دليل على ذلک أنّ القارئ يتماشى مع أحداث القصّة ويتعاطف مع بطل القصّة ويشعر أنّه صورة رمزية تمثيلية عمّا عاشه هو فى الحياة الواقعيّة.

المصادر والمراجع

بهرنگى، صمد. (١٣٨٦ش). قصه‌هاى بهرنگ. تهران: مطبعة سرايش.

پورنامداريان، تقى. (١٣٨٩ش). رمز و داستانهاى رمزى در ادب فارسى. تهران: مطبعة علمى و فرهنگى.

خزائل، حسن. (١٣٨٦ش). فرهنگ ادبيات جهان. ج ١. الطبعة الثانية. مطبعة كلبه – دبير.

شريفيان، مهدى. داربيدى. يوسف. (١٣٨٦ش). «بررسى سمبلهاى سيب،كبوتر، گل سرخ و نيلوفر در اشعار سهراب سپهرى». نشريه دانشكده ادبيات و علوم انسانى دانشگاه شهيد باهنر. دوره جديد. شماره ٢١. (پياپى ١٨).

شهبازى، عبدالله. (١٣٧١ش). ظهور وسقوط سلطنت پهلوى (به روايت تيمسار حسين فردوست). ناشر: مؤسسه اطلاعات.

شميسا، سيروس. (١٣٨٩ش). نقد ادبى. تهران: مطبعة مركز.

شيرى، قهرمان. (١٣٨٧ش). مكتبهاى داستان نويسى در ايران. تهران: مطبعة چشمه.

ـــــــ (١٣٨٢ش). «پيش درآمدى بر مكتبهاى داستان نويسى در ادبيات معاصر ايران». مجله دانشكده ادبيات و علوم انسانى تبريز. ش ١٨٩. صص ١٤٩- ١٩٠.

عباسى، على. يارمند. هانيه. (١٣٩٠ش). «عبور از مربع معنايى به مرغ تنشى، (بررسى نشانه – معنا

شـــناختی ماهی ســـیاه کوچولو)». پژوهشـــهای زبان و ادبیات تطبیقی. د ۲، ش ۳. پیاپی ۱۷. پاییز. صص ۱٤۷- ۱۷۲.
لاج، دیوید. (۱۳۸۸ش). هنر داستان نویسی. الطبعة الأولی. تهران: مطبعة نی.
محســـنی، احمد. (۱۳۸۳ش). «مکتبهای ادبی در رمانهای دولـــت آبادی، (نگاهی نو به کلیدر و جای خالی سلوچ)». آموزش زبان و ادبیات فارسی. ش ٥٥. صص ٥۲- ٥۹.
میر عابدینی، حسن. (۱۳۸۷ش). صد سال داستان نویسی ایران. ج ۱ و ۲. تهران: مطبعة سخن.
میر صادقی، جمال. (۱۳۸۷ش). راهنمای داستان نویسی. تهران: مطبعة سخن.
نصرت زادگان، نســـترن. (۱۳۸٦ش). «بررسی تطبیقی آثار صمد بهرنگی و شل سیلورستاین». مجله ادبیات تطبیقی. ش ٦. صص ۱۷٥- ۲۰۰.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ١٠٩ ـ ٨٥

أدب الريف في رواية "الأرض" للشرقاوي و"كليدر" لدولت آبادي

رضا ناظميان (الكاتب المسؤول) *
پيام كريمي**

الملخّص

كان الريف من أهمّ الموضوعات التي ردّدها الكتّاب في آثارهم بما فيه من صفاء، ونقاء، وطبيعة لم تفسدها المدينة المصطنعة وبما فيه من ظلم، وعسف، وحرمان، وتمييز يشوّه وجوهه ويكدّر صفائه. فقلّما نجد شاعرا أو كاتبا لم يكتب عن الريف وما يعانيه القرويون من ظلم، وتعسف وحرمان أو ما يزين الريف من طبيعة ساحرة وطيور مغرّدة وأشجار باسقة خاصة الرومانسيين الذين قد تغنّوا طويلا بالريف ومباهجه، والواقعيين الذين شمّروا عن السواعد وقاموا بالعمل الجادّ والدؤوب من أجل التعبير عن مشاكل الريف والصعوبات التي يواجهها الفلّاحون الذين يقضون معظم وقتهم في المزارع مقابل أجر زهيد لا يسدّ جوعهم ولا يملأ بطنهم. فمن منطلق ذلك، تعرّضنا في هذه المقالة لمدى أهمية أدب الريف وصداه في الأدبين الإيراني والمصري، كما قمنا بمقارنة الروايتين اللتين قد تعدّان قمة هذا الأدب في كلا البلدين. فقد درسنا أدب الريف في مصر وإيران وأجرينا مقارنة بين روايتي "الأرض" للشرقاوي و"كليدر" لدولت آبادي وتحدّثنا عما يميزهما وعن أوجه التشابه والتفاوت في الروايتين. وفي هذا المجال وعلى مستوى المغزى والمضمون تطرقنا إلى هذه المحاور: قداسة الأرض، والدعوة إلى الثورة وسيطرة الواقع؛ وعلى مستوى التقنية والشكل، تناولنا هذه الركائز: اللغة، والشخصيات، ومسرح الأحداث، والصراع.

الكلمات الدليلية: أدب الريف، دولت آبادي، كليدر، الشرقاوي، الأرض.

---

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران.
Kpayam63@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٦/٢٠ش   تاريخ القبول: ١٣٩٤/٢/٢٥ش

المقدمة

تعتبر الرواية إحدى الأجناس الأدبية التي تكون صدى عن ظروف المجتمع أو الأفكار والملاحظات التي تكمن في ذهن المولّف. فبعبارة أخرى، هي فنّ أدبي تستخدم كوسيلة للتعبير عن واقع الحياة وقضايا المجتمع وعن مشاكل الإنسان وأزماته وكل ما يعرقل مسيرته في الحياة وكما أنّها ذات عناصر مختلفة مثل الشخصية، والزمان، والمكان، والسرد، والحوار، والحدث، والحبكة، والأسلوب والهدف، وتحتوي على العديد من الشخصيات، لكل منها بواعثها وانفعالاتها الخاصة كما يقول طه وادي: «الرواية من أكثر الفنون الأدبية قدرة على التعبير عن أزمات الإنسان وقضايا الواقع من خلال حساسية خاصّة تجيد طرح الأسئلة وإثارة الانتباه.» (وادي، ١٩٩٦م: ٣) إنّ أدب الريف من الموضوعات الهامّة في آداب جميع الأمم على اختلاف مواقعها وفي كل العصور لأنّه يحكي لغة الطبيعة والفطرة «لأنّ الريف هو الأقرب إلى الطبيعة والفطرة ومن ثم تكون الطبائع الإنسانية فيه بعيدة عن زيف المدينة.» (عبدالله، ١٩٨٩م: ١١٧) من جانب آخر، إن الرابطة بين الفن القصصي والواقعية قوية جدا، وأكثر النتاج الروايي والقصصي بشكل عام وربما أعمقه تأثيرا في وجدان القارئ (العربي والفارسي) تشكّل في ضوء الوعي بالواقعية. وبشكل آخر يمكن القول «أن الفن الروائي قد اكتسب صورته الناضجة في عصر الواقعية.» (المصدر نفسه: ٥٣) إن الروايات الواقعية عن الريف، ودون المبالغة، هي الأعمال الأكثر نضجا من الناحية الفنية وهي الأكثر عددا من الناحية الكمية. من الأعمال الروائية في الأدبين الإيراني والعربي التي تدخل طور الأدب الواقعي هي "الأرض" للكاتب المصري عبدالرحمن الشرقاوي و"كليدر" للكاتب الإيراني محمود دولت آبادي. وهنا قد قمنا بالمقارنة بين الروايتين على أساس مبدأ العدالة الاجتماعية ونظام العمل على الأرض والأواصر الوثيقة بين أبناء القرية الواحدة، كما أشرنا إلى الجوانب الفنية لهاتين الروايتين.

أسئلة البحث

١- في العصر الذي نرى ونسمع ملامح الحداثة وصخب وضوضاء الحياة المكانيكية

لماذا يختار الروائيُّ الريفَ كبيئة ومادة لتقديم آرائه ومعتقداته؟ هل اختار الكاتبان الشرقاوى ودولت آبادى الريفَ كمسرح لأحداث روايتهما لأنهما عاشا تجربة مماثلة لكفاح البسطاء فى قريتهما أو الاعتقاد بالحرية والعدالة ساقتهما إلى الحديث فى هذا المجال؟

٢- ما هى الرسالة التى يريد أن يعلنها الكاتب الذى يتحدّث عن الريف ومظاهره؟ هل تعدّ الواقعية الاشتراكية، السببَ الوحيد فى كتابة رواية الريف أم هناك أسباب أخرى؟

٣- هل يضحّى دولت آبادى فى "كليدر" والشرقاوى فى "الأرض" بالموضوع من أجل فكرة يؤمنان بها ويقرّانها أم نجدهما ملتزمين بالذات والموضوع سويا؟ بعبارة أخرى هل تعدّ كلتا الروايتين وسيلة للتعبير عن مقاصد أيدولوجية ونوايا حزبية؟

٤- فما هى طبيعة الموضوعات التى يرصدها الروائى المصرى والإيرانى فى الريف؟ هل تعدّ "الأرض" وملكيتها الفكرة الرئيسية للكاتبين أم هناك مواضيع أخرى تشغل بالهما؟

فرضيات البحث

١- بادئ ذى بدء يبدو أنّ كلتا الروايتين تعدّان وسيلة للتعبير عن مقاصد أيدولوجية ونوايا حزبية للكاتبين؛ ولكن بعد قراءة عميقة وإمعان النظر فيهما نجد وندرك أنّ رواية "كليدر" تجتاز حدود الأيدولوجية ودعايات حزبية وتدعو إلى ما هو أفضل وأعلى من كل شىء وهو الحبّ، غير أنّ رواية "كليدر" الأرض"كليدر" تدخل فى إطار الأيدولوجية وتدعو إلى الاشتراكية.

٢- لاتختّص رواية الريف بالواقعية الاشتراكية بل هناك بعض الأعمال والآثار تتجاوز عن هذه الروية الأيدولوجية البحتة وتقوم بالبحث والحديث عن مشاكل اجتماعية وثقافية يعانى منها المجتمع الريفى وتقدّم حلولا مناسبة وملائمة وهذا ما نشاهده عمليا فى "كليدر" حيث إننا فى بعض الفقرات والأسطر نشاهد أنّ الكاتب يتخلّى عن سرد الرواية مقدّما آرائه الفلسفية، والسايكولوجية والاجتماعية.

٣- إنّ معظم كُتّاب أدب الريف خاصة الشرقاوى ودولت آبادى عاشوا تجربة كفاح البسطاء فى قريتهم بإحساس متزايد بكراهية الظلم، وحبّ العدل وضرورة الكفاح فى سبيل الحرية، وبعبارة أخرى إنّ الظروف السائدة على البيئة كانت باعثة ساهمت فى خلق هذه الآثار وأنّ الكتاب ذاقوا وأحسّوا ما كتبوه.

٤- إنّ الأرض تلعب دورا أساسيا فى كلتا الروايتين وأنّ دولت آبادى، والشرقاوى وسائر الكتّاب فى أدب الريف ينظرون إلى الأرض نظرة قداسة وإجلال، لأنّ الحياة فى الريف تقوم على أساس الأرض والعمل فيها والصراع من أجلها.

سوابق الدراسة

إنّ أهمّ كتاب قام بدراسة الأدب الريفى هو "الريف فى الرواية العربية" للدكتور "محمد حسن عبدالله"، أستاذ النقد الأدبى بجامعة كويت؛ أمّا بالنسبة إلى رواية "الأرض" يمكننا القول إنّ الدراسات الموجودة عن هذه الرواية محدودة، وما اشتهر منها فى الكتب والمجلات المختصة لم يتجاوز فى كثير من الأحيان دراسَة المضامين، أو المقارنة مع أعمال أخرى. ومن أشهرها كتاب "الأرض والصدى" لمحمد البدوى، دار المعارف تونس ١٩٩٧م؛ أمّا هذا لايصدق على "كليدر" لدولت آبادى لأنّ هناك دراسات عميقة ومحورية تلقى الضوء على بعض جوانب هذه الرواية الشهيرة ومن جملتها: ١- الوصف فى أعمال دولت آبادى خاصة "كليدر"، لزهراء زارع فى فرع الأدب الفارسى بجامعة أصفهان ١٣٨٦ش. ٢- شجرة ذات ألف جذر، دراسة أعمال الكاتب محمود دولت آبادى من البداية وحتى "كليدر"، لكتايون شهبرراد، طهران ١٣٨٢ش. ٣- دراسة بناء ألفاظ اللهجة السبزوارية فى رواية "كليدر"، لبروين صدايى، جامعة طهران ١٣٦٥ش.

لقد شملت هذه الأبحاث والدراساتُ، العديدَ من الملاحظات والاستنتاجات النقدية الصحيحة ولكن ما يميز هذه الدراسة غير المسبوقة ـ حسب معرفتنا ـ عن المقارنة بين هاتين الرائعتين فى الأدب الإيرانى والعربى، هو التركيز على الواقعية الاشتراكية والأرض كمسرح للروايتين وأيضا النوايا الحزبية المحتملة عند الكاتبين. والمنهج الذى نوظّفه فى هذه المقالة هو المنهج الوصفى التحليلى.

أدب الريف فى مصر

نلاحظ بواكيرَ الأدب الريفى فى مصر عند رائد هذا الاتجاه الدكتور "محمد حسين هيكل" الذى كتب أولّ رواية ريفية عربية (وادى، ١٩٩٦م: ٩١) والتى تسمّى "زينب". غنىٌّ عن البيان أنّ هيكل، لعب دورا أساسيا فى الاتجاه الريفى للرواية العربية عامّة وللرواية المصرية خاصّة حيث تنقسم الرواية الريفية فى مصر إلى قبل محمد حسين هيكل وبعده وهذا يبين مكانة ومقدرة هذا الكاتب المصرى.

هناك كثير من الكتاب المصريين تحدّثوا عن الريف ومظاهره، فنظرا لكثرة عددهم نشير فقط إلى أسمائهم دون الدخول فى صلب آثارهم والحديث عنها. فمن الكتّاب الذين أولوا الريف والحياة فيه اهتمامهم، يمكننا الإشارة إلى محمد حسين هيكل فى "زينب"، وطه حسين فى "دعاء الكروان"، ومحمد عبدالحليم عبدالله فى "لقيطة"، و"بعد الغروب" و"شجرة اللبلاب"، وثروت دسوقى أباظه فى" هارب من الأيام" و"قصر على النيل"، وتوفيق الحكيم فى "يوميات نائب فى الأرياف"، ونجيب محفوظ فى "ميرامار"، وعبدالرحمن الشرقاوى فى رواياته الثلاث "الأرض"، و"قلوب خالية" و"الفلاح".

رغم أنّ فنّ الرواية قد نشأ فى حضن المدينة والمطبعة الأوروبية فإنّه نشأ فى مصر فى حضن الريف أو القرية ثمّ خرج إلى المدينة «فالفنّ الروائى ابتدع ليعبّر عن المدينة وليس الريف أو القرية وارتباط ازدهاره بنشأة المدن الكبيرة وانتشار التعليم لأنّ الرواية فنّ يقرأ كما ارتبط بحصول المرأة على قدر من الحرّية الاجتماعية وبخاصّة حق العمل وحق الحب.» (عبدالله، ١٩٨٩م: ٧)

وتصوّر الرواية الريفية المصرية الفلّاح بريئا فقيرا مستغَلّا، والإقطاعىَّ ظالما مستغِلّا ولعلّ تصوير جرائم الإقطاع ومعركة الفلاحين لنيل حقوقهم من الإقطاعيين هو الموضوع الأوّل فى الرواية المصرية ونظيرتها الإيرانية. إنّ الفلاح فى الريف يقضى معظم أوقاته فى الأرض لكى يأكل من ثمرة جهده وكدّ جبينه ولكن هيهات أن يتحقّق هدفه ويرى ثمرة عمله. لقد تثمر الأرض أشهى ثمرات ولكن هذه الثمرات لا تدخل فى بيوت الفلاحين بل ترسل إلى الأسواق لكى يستفيد من بيعها الملّاك ويتلذّذ من تذوّقها أبناء المدينة، أمّا الفلاحون وبنوهم تكون ثمرة جهدهم فى الأرض حسرة أليمة تذيب قلوبهم وهذا ما

يشـوّه صورة الريف ويحوّلها إلى مســتنقع يفوح منه رائحة قذرة كريهة تؤذى كل ما يمرّ بها. هذا ولكن كلّ هذه المظالم التى يسـتغلّها هولاء الظالمون لايوجب استسـلام الفلاح ولا تخمد إرادته وسـعيه فى سـبيل الحريـة والعدالة وهذا ما نـراه فى رواية "الأرض" للشرقاوى والتى سنتحدّث عنه فيما بعد.

إنّ كلّ هذه المظاهر السلبية هى التى تسوق الكتاب وتدفع الشعراء إلى الكتابة عن الرّيف وعما يعانيه الريفيون وهذا لا ينحصر على مصر بل يشمل كل بلدان العالم الثالث الذى يكون نظام الزراعة فيها إقطاعيا ولذلک نرى الكتاب والشـعراء على الرغم من إعجابهم بجمال الريف وخلابة الطبيعة فيه يتألّمون من شـقاء، وبؤس وعداء يعانى منها الريفيون داعين برفع مستوى الفلاح الصحىّ والثقافىّ بالدراسة والتعليم.

أدب الريف فى إيران

يعـود ظهور الروايات التى تتحدّث عن الريف وعالمه فى الرواية المعاصرة الإيرانية إلى العقد الثالث من القرن الثالث عشـر الهجرى الشمسـى، أمّا هذا النوع من الرواية بلـغ ذروتـه فى العقد الرابع والخامـس حيث اهتمّ الكثير مـن الروائيين بالحديث عن الريـف وخلقوا أعمالا رائعة وتعتبر رواية "دختر رعيت" (١٣٢٧ش) لـ"محمود اعتماد زاده" (بـه آذين) والتى تتحدث عن قرى منطقة جيلان أهمّ رواية كتبت فى العقد الثالث كمـا كتب "بزرک علوى" سـنة ١٣٢٦ش القصة القصيرة "گيله مرد" وأشـار فيها إلى نضـال ومقاومـة الفلاحين فى "جيلان" ببيان قوى وأوصـاف ناطقة من الطبيعة الخلابة والخضـراء لشـمال إيران كما يمكننا تسـمية القصة القصيرة "چرا دريا طوفانى شـد" (١٣٢٨ش) للكاتب الشهير الإيرانى "صادق چوبک" قصة ريفية لأنّ الكاتب يشير فيها إلى أحداث تقع فى البحر وبهذا يصل إلى تجاوب وانسجام بين البيئة المحلية وما يجول فى داخل الشخصيات مقدّما ديناميكية وحيوية الطبيعة الريفية فى جنوب إيران. (انظر: بشيرى، ١٣٩٠ ش: ١٦٥-١٧٨)

أما مـن أهمّ الأعمال الروائية التى تتحدّث عن الريف وعالمه فى الأدب الفارسـى فيمكننا الإشـارة إلى "شـريف جان شـريف جان" لمؤلفه تقى مدرسى، و"نفرين زمين"

لجلال آل احمد، و"دهكده پرملال" لأمين فقيرى، و"عزاداران بَيل" لغلامحسين ساعدى، و"از اين ولايت" و"سالهاى ابرى" لعلى أشرف درويشيان، و"كليدر" لمحمود دولت آبادى.

كليدر والأرض

واخترنا رواية "كليدر" نموذجا من صدى الريف فى الأدب الفارسى لأنّه لم نتّخذ جانب التطرّف إذا قلنا إنّ هذه الرواية من أكبر وأفضل أعمال روائية لا فى إيران فحسب بل فى العالم إذ إنّ كاتبها لا يطرح رؤية واحدة بل يعبّر فيها عن وجهات نظر مختلفة كأنّ الكاتب قرأ وأدرك هذه الجملة من الفيلسوف الألمانى الكبير فردريک نيتشه: «كيف نستفيد ونتمتّع من كتاب لا يرشدنا إلى كتب أخرى» (يالوم، ١٣٩١ش: ١٣٤) فقارئ "كليدر" حينما يقرأ هذه الرواية فكأنّه قرأ عدة روايات وذلک بسبب توسّع الأفكار فيها.

يعتبر محمود دولت آبادى أهمّ كاتب إيرانى تحدّث عن الريف وعالمه وأكثرهم تأثيرا فهو يصوّر فى أعماله هواجس ومشاكل أهل الريف ببيان قوى وساحر يدلّ على عبقريته، فهذا الكاتب الشهير الإيرانى خلّد اِسمه فى تاريخ الأدب الإيرانى برائعته الأدبية "كليدر" والتى يعتبرها البعض أفضل رواية كتبت فى إيران.

وأمّا عن سبب اختيار رواية "الأرض" نستطيع القول بأن للأرض أصداء واسعة ترنّ فى أرجاء الوجود فإنّها دعوة للإنسان الفعّال إلى أن يحبّها فيعشقها فيلتصق بها ويذوب فيها عشقا وفعلا، فإنّ للأرض منطقها حيث لن تخضع إلّا لمن افتداها بعرقه، وجهده، وحياته، وقلبه وهذا ما ينطبق على "كليدر" تمام الانطباق ويصدق كل الصدق. نعم إنّ لـ"كليدر" و"الأرض" صوتا وصدى يسمعهما الإنسان ولكنه ربما لا يدرک ماوراءهما بسبب رموز تكمن فيهما. فنأمل عبر دراستنا هذه أن نعطى روايتى "الأرض" و"كليدر"، حقّهما حيث نرسم ملامح هاتين الروايتين عبر الخوض فى غورهما.

وبما أنّ عبدالرحمان الشرقاوى، يتقدم على دولت آبادى فى الميلاد والوفاة، نبدأ حديثنا معه ثم نواصل كلامنا بالغور فى عالم دولت آبادى خاصّة رائعته الأدبية الشهيرة

"كليدر".

عبدالرحمن الشرقاوى صاحب رواية "الأرض"

ولد الشرقاوى فى ١٠ نوفمبر عام ١٩٢٠م بقرية الدلاتون بمحافظة المنوفية وتوفّى فى اليوم والشهر نفسه عام ١٩٨٧م. بدأ تعليمه فى كتاب القرية ثم انتقل إلى المدارس الحكومية حتى تخرّج فى كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول عام ١٩٤٣م. بدأ حياته العملية بالمحاماة لكنه هجرها لأنه أراد أن يصبح كاتبا فعمل بالصحافة فى مجلة الطليعة فى البداية ثم مجلة الفجر وعمل بعد ثورة ٢٣ يوليو فى صحيفة الشعب ثم صحيفة الجمهورية ثم شغل منصب رئيس تحرير صحيفة "روز اليوسف" وعمل بعدها فى جريدة "الأهرام" كما تولّى عدداً من المناصب الأخرى منها سكرتير منظّمة التضامن الآسيوى الأفريقى وأمانة المجلس الأعلى للفنون والآداب. (خفاجى، ١٩٨٩م: ١٢٩)

تلعب البيئة دورا أساسيا فى تكوين شخصية الأديب وهذا ما نراه عمليا فى عبدالرحمان الشرقاوى. عاش الشرقاوى فى بيئة مضطربة تعانى من الفقر، والاستعمار والظلم حيث ذاق الثلاثى المرعب المتمثّل فى الفقر، والجهل والمرض كما واجه الاستعمار الإنجليزى والهتافات التى يردّدها الفلاحون فى المظاهرات وكل هذا أثّر فى الطفل الصغير كل التأثير وتجلّى فى آثاره الكثيرة فيما بعد خاصة فى رواية "الأرض" والتى هى موضوع هذه الدراسة.

لم يكن الشرقاوى بمعزل عن مجريات الواقع بل على العكس نراه أول كاتب فى مصر تخلّص نفسه من الفضاء الرومانسى ومال إلى الروايات الواقعية كاتبا رواية "الأرض" وهى أول رواية واقعية مكتوبة عن الريف. إنّ هذا الكاتب المصرى «كشعراءِ جيله تأثّر بالشيوعيّة وانتمائه إلى اليسار حيث كان عضواً فى جماعة أنصار الإسلام اليساريّة آنذاك.» (كمال، ١٩٩٠م: ٤٠)

كان عبد الرّحمن الشّرقاوى واحداً من الكتاب العرب المسلمين الذين فهموا الإسلام على حقيقته. فقد أدرك أنّ جوهر الإسلام هو مساندة الفقراء والمستضعفين فى الأرض كما يقول: «لوكان كارل ماركس قرأ القرآن ودرس السّنة المحمّديّة لما احتاج أن يؤلّف

رأس المال.» (المصدر نفسه: ١١٦)

ظلّ الشرقاوى حتى النهاية اشتراكى النزعة رغم استنارته الإسلامية ولكن الاشتراكية التى تؤمن بالإسلام وتقيم فرائض الدين من الصلاة، والصوم والزكاة. يقول ابنه الدكتور شريف الشّرقاوى حول أيامه الأخيرة: «كان فى الأيام الأخيرة دائم الصّلاة والبكاء عند سماعه للقرآن.» (المصدر نفسه: ١٤٠)

كان عبد الرّحمن الشّرقاوى أديباً، وشاعراً، وصحفيّاً، ومسرحيّاً وسينمائيّاً فهو طرق لضالّته المنشودة أبوابا كثيرة من الشعر، والمسرح، والرواية، والقصة القصيرة والمجالات الدينية وترك آثارا خالدة ترجمت إلى لغات مختلفة وفيما يلى بعض آثار هذا المفكّر والكاتب المصرى: أمّا الرواية فله أربع روايات وهى: "الأرض" ١٩٥٤م، و"شوارع الخليفة" ١٩٥٧م، و"قلوب خالية" ١٩٥٧م و"الفلّاح" ١٩٨٠م.

أمّا مسرحياته فهى: "مأساة الجميلة" ١٩٦٢م، و"الفتى مهران" ١٩٦٦م، و"تمثال الحرّية "١٩٦٧م، و"وطنى عكا" ١٩٦٩م، و"الحسين ثائراً والحسين شهيدًا" ١٩٦٩م، و"النّسر الأحمر "١٩٧٦م، و"أحمد عرابى زعيم الفلّاحين" ١٩٨٥م.

وأمّا فى مجال الشعر فكان للشرقاوى ديوانان فى الشعر، الأول يحمل عنوان قصيدته الشهيرة "من أب مصرى إلى الرئيس ترومان" والثانى يضمّ مسرحيته من فصل واحد، ومجموعة قصائد "تمثال الحرّية" و"قصائد منسيّة".

ملخّص رواية الأرض

تبدأ الرواية بقصة لعبة الفرح والتى دبّرتها فتاة تسمّى "وصيفة" مع بنات وأولاد القرية واقترحت فيها "وصيفة" أن تكون هى العروسة فى هذه اللعبة ثم اختارت فتاة لدور الداية أمّا العريس فاختارت الراوى، غير أنّ هذه اللعبة لم تتمّ لأنّ الشيخ الشناوى وهو الرجل الدينى فى القرية دخل فجاة وشتم العروس والعريس وطردهما من المصلّى ثم تدخل الرواية فى مسار آخر وتعرض قصة الفلاحين يناضلون الإقطاع والحكومة من أجل الأرض والماء. اشتعل فتيل الأزمة بين الفلاحين والحكومة بسبب تقصير عدد أيام الرىّ. إنّ رجال الهندسة حذّروا الريفيين بأنّ عدد أيام الرىّ أصبحت خمسة أيام بدلا

من عشـــرة أيام وهذا ما لا يقبله الريفيون ويتورّطون بســبب ذلک في اشتباكات عنيفة مع رجال الحكومة وعبدالهادى بطل القرية أوّل من اشتهر لسانه متحدّيا ومعارضا هذه المبادرةَ من الحكومة.

دخلـــت القرية في الأزمة بعد هذا القرار الـــذى أصدرته الحكومة وتضاربت الآراء حـــول إيجاد حلّ ملائم، واقترح محمد أفندى وهـــو المدرّس الإلزامى أن يكتب عريضة إلـــى وزير الأشـــغال وقال إنّ محمود بـــک باعتباره نائب الحكومة يســـتطيع أن يحملها اليه فهو من معارفه وكتب محمد أفندى عريضة وإن اعترض محمد أبو ســـويلم باعتباره رئيس الخفراء السابق، ثم ذهب به إلى العمدة وهو أستاذ الخداع لكى يقدّمه لمحمود بک ولكن حينما رأى محمود بک العريضة، جنّ جنونه وشـــتم العمدة وأهل القرية، وقال إنّ العريضة شديدة اللهجة وهو يكتب بنفسه عريضة أخرى. كتب محمود بک عريضة أخرى بنفسه ولكن لم يشِر فيها إلى تعديل نظام الريّ الزراعى بل جاء فيها موافقة أهل القرية على الطريق الزراعيّ لأنّ الباشا بدأ يتمّم بناء قصره الكبير ويحتاج إلى دعم الحكومة، فإنّه يريد أن يشقّ الطريق الزراعى من أراضى الفلاحين الذين يرفضون هذه الفكرة.

وأمـــر العمدة الخفراء أن يذهبوا بالورقة التى عـــاد بها من عند محمود بک إلى أهل القريـــة لكى يجمعوا أصابعهـــم وأختامهم عليها ووضع جميع أهـــل القرية أختامهم على العريضة الجديدة إلّا "محمد أبوسويلم" و"محمد أفندى" و"دياب"، وبهذا دخلت القرية فى أزمة أخرى وهى الطريق الزراعىّ وســـيطرت حالة من الحزن والأسى على القرية بعد أن عرفوا أنّ العمدة اســـتغلّ ســـذاجتهم وخدعهم مرة أخرى فهم أجمعوا على المقاومة والنضال حتى الرمق الأخير. ورغم إنذار الحكومة وتهديد محمود بک فقد كان الفلاحون قطعوا الجسر ورووا أرضهم ولم تقف الحكومة مكتوفة الأيدى أمامهم بل اعتقلت كثيرا من رجال القرية من بينهم محمد أبو ســـويلم، وعبدالهادى ودياب بســـبب قطع الجســـر فسيطرت مسحة من الحزن والألم والكآبة على القرية.

ولكن تم الإفراج عن المعتقلين وعادوا إلى القرية إلّا أنّ رجال القرية لم يستســـلموا وقرّروا على مواصلة النضال فهم تسلّلوا إلى الترعة وقذفوا الحديد فى الماء، وبعد هذا أرســـلت الحكومة رجال الهجانة إلى القرية وهـــم هبطوا بالكرابيج وانهالوا ضربا على

الفلاحين وأمروهم بالرجوع إلى الدور وأخذ رجال الزراعة يقومون بحفر الحقل فى أراضى القرية خاصّة أرض محمد أبو سويلم، وحينما اعترض محمد أبو سويلم، هوى رئيس الهجانة على وجهه بكفّ وأمر العساكر أن يحبسوه هو ومن معه من الرجال من عبدالهادى، ودياب وعلوانى فى غرفة التليفون بدوار العمدة وتنتهى الرواية بعودة الراوى إلى مصر لتكميل دراساته الثانوية ونحن لا ندرى هل تمّ الإفراج عن المعتقلين أم لا؟ وهل انتهى مشروع الطريق الزراعىّ واستسلم أهل القرية أمام قوّات الحكومة أم لم ينته ولم يستسلم الناس؟

تعرض رواية "الأرض" قصة فلاحى إحدى القرى المصرية يناضلون الإقطاع والحكومة من أجل الأرض والماء وتحكى لنا الرواية عهد صدقى فى مصر وما يعانيه النّاس من القتل، والفقر والنفى بسبب إلغاء الدستور على يد إسماعيل صدقى «وفى تلك الأيام كانت القاهرة لا تهدأ أبدا وكنت أعرف من أحاديث إخوتى الكبار ومن الجرائد التى يحملونها أنّ رجلا اسمه صدقى يحكم مصر بالحديد والنّار بعد أن ألغى الدستور لحساب الإنجليز وكنت أراه يطلق فى القاهرة جنود الإنجليز حمر الوجوه ليحملوا له سلطانه على رقاب الناس.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ١٤) كما نرى عبدالهادى بطل القرية يصبّ جام غضبه على حزب الشعب الذى يدافع عنه الباشا وأعوانه فى القرية «يا جدع دى الحكومة حكومتهم والكلمة كلمتهم دا الباشا فى حزب الشعب اللى ماسك البرّ وحارقة بولعة. الله!! خبر إيه يا علوانى مش تأخذ بالك". (المصدر نفسه: ٥٢)

تتحدّث رواية "الأرض" عن التمييز الطبقى الذى تعانى منه القرى المصرية مثل بقية قرى الشرق الأوسط وهذا ما تصوّره "وصيفة" فى الرواية قائلة: «فعلوانى وشيخ البلد الذى يشغله وحتى العمدة نفسه لا يساوون فى البندر شيئا وقد حدّثها زوج أختها أنّه رأى المأمور الذى يهزّ الدنيا يرتجف أمام الحكمدار ورأى الحكمدار يرتجف أمام المدير ورأى المدير يقبّل يد وزير كان فى زيارة مدرسة الزراعة بعاصمة الإقليم.» (المصدر نفسه: ٣٧)

«لقد أثارت "الأرض" إبّان صدورها ضجيجا لصراحة تعبيرها عن المجتمع الجديد المتنامى وإدانتها لمصادر الإحباط والفساد فى الماضى والحاضر وساعدت على تكوين

تيار جديد فى فنّ الرواية العربية هو الواقعى الاشتراكى.» (عبدالله، ١٩٨٩م: ٩٥)

إنّ الشـرقاوى فى "الأرض" يعيش صراعا مؤلما بين ما يشـاهده من قسوة الحياة فى الريف وما يرى أن يبشّر به من ثقة فى المستقبل" لكن مع هذا الجوّ المفجع والمؤسف، نرى بـوارق الأمل، لأنّ التقـارب يحدث بين تلميذ "طلعت" وهو من الغرابوة وصبى راغب فى تعلّم القراءة من أهل القرية وهذا ما نراه فى "شجرة البؤس" لطه حسين و"ميرامار" لنجيب محفوظ و"الأرض" للشرقاوى. (اُنظر: الشطى، ١٩٧٤م: ٣٥٨-٣٦٣)

محمود دولت آبادى

ولد محمود دولت آبادى سنة ١٩٤٠م فى مدينة سبزوار لمحافظة خراسان حيث أنهى دراسـته الإعدادية فيها. (أمير حسين چهلتن، فريدون فرياد، ١٣٦٨ش: ١٨٠) ثم ترك قريته متّجها إلى مشهد وبعدها إلى طهران حيث قضى معظم عمره فى العاصمة الإيرانية مجرِّبا فيها مهنا مختلفة. ثمّ تعرّف على شخصيات أدبية شهيرة وشارك فى حلقاتهم وذلك بسبب شغفه الكثير بالعلم والتعليم وقد لا نتّخذ جانب التطرّف إذا قلنا «إنّ مكانة دولت آبادى فى الأدب المعاصر الإيرانى تشـبه كثيرا بالمكانة التى حظى بها الشـاعر الكبير الإيرانى أبوالقاسم فردوسى فى الأدب القديم مكانة متميزة بلامنازع لا يشقّ غبارها.» (بشيرى، ١٣٨٦ش: ٢٣٥)

إن الراوى الإيرانى الكبير، دولت آبادى قد ركّز حياته على تأليف القصة والرواية، وخلّـف آثاراً خالـدة فى هذا المجال تكون حرية بأن تحصل علـى جائزة نوبل للأدب أو على الأقل ترشـيحها لهذه الجائزة العالمية خاصّة روايـة "كليدر" والتى بلغت ذروة الجمـال والإبـداع. ومن الجدير ذكـره أن أغلب آثاره مترجَم إلى لغات مختلفة نشـير فيمـا يلى إلى بعض منها: القصة القصيرة: "انتهاء الليل"، و"أدبار"، و"عند أسـفل منارة الولى شعيب"، و"تقيد"، و"هجرة سليمان"، و"الظلال التعبى"، و"الصحرواى"، و"الرجل". والقصص الطويلة تقريبا: "السفر"، و"دعوى بابا سبحان"، وراعى البقر"، و"مع شبيرو"، و"من الأزقة الملتفّة"، و"عقيل عقيل". والروايات مثل: "مكان سلوج الخالى"، و"كليدر"، و"الوقت المنقضى وكبار السن".

ملخّص عن الرواية

"كليدر" هو قصة رجل باسم "گل محمد" وهو من العشائر الكردية التي أبعدها "نادرشاه" من غرب إيران إلى شمال شرقي خراسان بسبب تمرّدها، وضغطت على هذا الرجل ظروف غير مؤاتية مثل القحط، وتلف الحيوانات والإعدام حيث لا يمكنه دفع الضريبة إلى مأموري جابي الضرائب في الوقت الذي يصرّ الماموران على دفع "گل محمد" الضريبة أو يرافقهم إلى المدينة لتوضيح عدم تمكّنه من دفع الضرائب، ولكن رفض "گل محمد" أن يرافقهما إلى مقرّ الشرطة إذ كان قد شارک من قبل في دعوى "جارگوشلي" والتي أسفر عن قتل رجلين ولذلک لم يكن له بدّ إلّا قتل المامورين وفعل هذا بمساعدة عمّه "خان عمو" حيث يفاجئان المامورين بالهجوم ويقتلونهما فصار "گل محمد" بطل "كليدر" متمرّدا وطاغيا على الحكومة. إنّ رجال الأمن يعتقلون "گل محمد" أخيرا ويلقون به في سجن "سبزوار" ولكنّه ينجح أن يهرب من السجن بمساعدة "ستار" وهو من أعضاء حزب "توده". إنّ "گل محمد" بفراره من السجن وقتله المامورَين وابن خالته "علي أكبر حاج بسند" الذي باح بسرّ قتل المأمورين في مقرّ الشرطة، أعلن تمرّده على الدولة علنيا وهذا ما يعرفه "گل محمد" وكلّ أعوانه وأقاربه فلذلک قام بتجنيد الناس لأنه يعرف جيدا أنّه لا يمكنه الصمود والمقاومة أمام الحكومة. كانت ردود فعل الناس إيجابية معه وذلک بسبب القانون الخاصّ الذي ينفّذه بين الناس والّذي كان يقوم على أساس العدل والإنصاف حيث يتّجه إليه كثير من الناس من المنطقة حتى يحلّ بطل "كليدر" مشكلتهم ويخلّصهم مما يعانون منه، فهو أصبح عيارا حقيقيا يذكره الناس في مجالسهم ومحافلهم بالاحترام والفخر كأنّه نبيّ بعث لكي ينقذ الناس من الظلم والإخفاق. فحدثت معارک كثيرة بينه وبين قوّات الحكومة وكانت نسبة الانتصار لـ"گل محمد" أكثر بكثير من الحكومة وهذا أدّى إلى انتشار شهرته وتناوله الناس بالإشاعات مدحا وقدحا فأصبح "گل محمد" متمردّا وقامت الحكومة بتعيين جائزة لمن يقتله ويقطع رأسه.

حظيت "گل محمد" بمكانة رفيعة بين الناس وضاع صيته يوما بعد يوم وهذا ما لم تقبله الحكومة حيث أرسلت جيشا حاشدا بقيادة "سيد شرضا" و"جهن خان" للإطاحة

به ورهطه فاقترح أقارب "گل محمد" حشد الناس وتسليحهم إلّا أنّ "گل محمد" رفض طلبهما وقال إنّه لا يريد تهييج الفلاحين وتسليحهم لمنع الهزيمة وهو يعرف جيدا أنّ نهايته قريب وبعد أيام يقتل ولذلک يصرف أفراده المقاتلين مثل "ستار" و"خان عمو" وأخويه "بيگ محمد" و"خان محمد" عن المعركة النهائية ولم ينصرف إلّا أخوه الأكبر "خان محمد" وذلک لأنّ "گل محمد" قال له إنّ حقده شديد ويمكنه الثأر من الأعداء، فنشبت الحرب بين الطرفين وأشعل كلاهما النيران فلم يلبث حتى قتل "بيگ محمد" ثم "خان عمو"، و"ستار" و"زيور"، زوجة "گل محمد"، إلّا أنّ "گل محمد" جرح وأغمى عليه وقطع رأسه وهكذا تنتهى رواية "كليدر" بنهاية مأساوية.

يستلزم علينا القول بأنّ رواية "كليدر" تعدّ واحدة من أفضل الروايات الثلاث فى تاريخ الأدب الإيرانى إن لم نقل أفضلها والتى كتبها الروائى الشهير والعبقرى الإيرانى محمود دولت آبادى «فيصوّر فيها أحداث بعض قرى خراسان فى فترة ١٩٤٥-١٩٤٧ش.» (امير حسين چهلتن- فريدون فرياد، ١٣٦٨ش: ١٤٧)

ويعدّ "كليدر" أطول رواية فى تاريخ الأدب الإيرانى، كما يَعتبر صاحبُ الكتاب رائعتَه أكملَ كتاب ألّفه: «رواية "كليدر" من حيث الكمية، والكيفية، وبنية الرواية، واستخدام الشخصيات، والحبكة، واللغة، والمنولوجات، وبيان الأحاسيس والمشاعر الإنسانية فى الشخصيات المختلفة والتعبير عن الأحوال والتصرّفات تعتبر أكمل عمل يمكننى أن أعمله باعتبارى مؤلّفا وروائيا وربّما يمكننى القول إنّ رواية "كليدر" فاقت تصوراتى من بعض الجهات كما لايزال تصيبنى الدهشة قليلا حينما أقرأ بعض مقاطع منها.» (إسحاقيان، ١٣٨٣ش: ١٠١)

المحاور المشتركة بين الروايتين

الأرض وقداستها

تعتبر قضية الأرض من الشواغل الأساسية للرواية العربية فالشرقاوى فى روايته "الأرض" يركّز اهتمامه على الحياة الريفية ويتحدّث عن قداسة الأرض وأهمية العمل بها حيث يعتبرها من الخطوط الحمراء التى لا يمكن المساس بها فهو يرتبط المكانة

والشـأن لأهل القرية بـالأرض حيـث إنّ الذين يمتلكون الأرض يحظـون بالاحترام والمكانة، والذين لايملكونها، لايملكون شـيئا حتى الشـرف: «الـذى لا يملك فى القرية أرضا لا يملك فيها شـيئا على الإطلاق حتى الشرف.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ٣٧٨) إنّ الشـرقاوى حصر مفهوم الكرامة والإحساس بالشـرف فى ملكية الأرض والعمل أمّا هناك نقطة أخرى من المحتّم علينا الإشـارة وإلقاء الضوء عليها وهى أنّ الشرقاوى لا يعطى جلّ اهتمامه بمجرد ملكية الأرض بل يعطى دورا هامّا لعمل صاحب الأرض فى أرضه حيث يجعل العمل عنصرا أساسيا لصاحب ومالك الأرض. فهو يحبذ بعبد الهادى لأنّه يمتلك الأرض ويعمل بنفسه فيها ولا يؤجره للآخرين.

وكذلـك لـلأرض فى "كليدر" أهمية كبيرة حيث إنّ الذيـن يمتلكون الأرض يحظون بالكرامة والعزة أمّا الذين لا يملكون الأرض فيستغلّون ويهانون بيد الملاك والإقطاعيون، ولكن من الضرورى أن نشـير إلى الملاحظة التى توجـد فى "كليدر" حول الأرض كما كانت موجودة فى "الأرض" للشرقاوى وهى أنّ مجرّد امتلاک الأرض لا يكفى بل يجب أن يعمـل الرجـل الذى يمتلک الأرض فى أرضه ويأكل من ثمـرة كدّه وعرق جبينه لأنّ الأرض مثل العرض والشـرف، والإنسان لا يعطى شرفه للآخرين؛ قال قدير لنادعلى: «زمين مثل زن آدم است. مرد كه زنش را به ديگرى وا نمى گذارد. مال وحشم هم.»[١] (دولت آبادى، ١٣٨٧ش: ٨٢٦)

الدعوة إلى الثورة

يعتقد "سـتار" أنّ الثورة هى أفضل سبيل لتخلّص المجتمع من مشاكله واضطراباته وهذا ما اعتقد به الشرقاوى فى "الأرض" فقال ستار، وهو رمز الثورة فى رواية "كليدر" لدولت آبادى".: «فقـط انقلاب! اگر ملتى مى خواهد زندگانى كند، بايد بتواند بجنگد. جنگ با دشمنى كه مشـخصا آن را مى شناسـد. خودت مى گويى ما مردمى هستم با دسـت خالى، پاى برهنه وشكم گرسـنه. خوب در اين جنگ انقلاب ما مردم چى از

١. .إنّ الأرض مثل الزوجة والرجل لايترک زوجته للآخرين وكذلک المال والحشم.

دست مى‌دهيم.[١](المصدر نفسه: ١٨٠٥)

يبدو أنّ صاحب "كليدر" أخذ هذا المضمون من كتاب "الخبز والخمر" لسيلونه حينما قال "دون بائولو لـ "كريستينا" «فى مجتمع كمجتمعنا ليست الحياة المعنوية إلّا الحياة الثوروية.» (سيلونه، ١٣٥٣ش: ٣٩١)

وكذلک نلاحظ هذا المفهوم من الثورة فى رواية "الأرض" لأنّ الشرقاوى لا يعتقد بالتصالح ذاهبا إلى السبيل الوحيد لاستقرار العدل والمساواة ألا وهى الثورة للإطاحة بحكومة صدقى وأعوانه.

إنّ الشرقاوى فى رواياته كاتب اشتراكى تقدّمى ينتصر للكادحين ولا يرى إمكان التفاعل أو التصالح بين الجانى والضحية ويرى أنّ العمل الجماعى هو صيغة الحياة وضمان التقدّم وحماية المكاسب. هذا ما تقوله مضامين رواياته وما يرتفع كشعارات محدّدة فى روايته الأخيرة بصفة خاصّة. فهو وجّه نقدا لاذعا لرواية "زينب" التى كتبها محمد حسين هيكل عام ١٩١١م (عبدالله، ١٩٨٩م: ٩٥) ويقول: «على أنّ قرية زينب لم تعرف طعم الكرابيج كما عرفت قريتى ولم تذق قرية زينب اضطراب مواعيد الرى ولم تجرّب بول الخيل يصبّ فى الأفواه ولم تصرف قرية زينب زهو النصر، وهى تتحدّى القضاء، والإنجليز، والعمدة، والحكومة وتنتصر لبعض الوقت وزينب التى لم تكن أبدا على الرغم من كلّ شى جميلة كوصيفة لم تذهب إلى قاعة الطحين ذات يوم لتعود إلى أمّها باكية كما صنعت الوصيف.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ٣٤٤-٣٤٥)

كما ذكر سابقا إنّ الشرقاوى كاتب اشتراكى تقدّمى يعتقد بالصراع مع الاستعمار والإقطاع صراعا ساخنا مباشرا، فهو يحبّ عبدالهادى حبّا جمّا ويجعله بطلا فى هذه الرواية لأنّ عبدالهادى لايخيب ولاييأس من الثورة ضد الإقطاع والظلم لحظة فهو شخصية ثوروية يعلن الحرب ضدّ كل من يضطهد القرية ولو كانت الحكومة أو الإنجليز أو أى شخص من داخل أو خارج القرية: «عرف أنّ كلّ شىء مصيره يتعدّل مادامت

---

١. الثورة، الثورة ولاشىء. إذا كان الشعب يريد أن يعيش يجب أن يقدرعلى المحاربة. المحاربة مع العدوالذى يعرفه جيدا. أنت تقول نحن شعب حفاة عراة جياع مكتوف الأيدى. طيب إذن نحن باعتبارنا شعبا ماذا نفقد إذا نحارب؟

مصر ترفض أن تستعبد.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ٢٤١) أمّا هذا الكاتب المصرى يشنّ هجوما لاذعا إلى الشيخ يوسف ويستهزئ به لأنّه مال إلى الثورة والمقاومة فى البداية أمّا لم يلبث طويلا حتى استسلم ورفع الراية البيضاء خاضعا أمام الاستبداد والظلم.

نهاية الروايتين مفتوحة

إنّ الرؤية الواقعية هى رؤية متشائمة ومتأزّمة حيث إنّ الخير ليس فائزا فى نهاية الرواية، بل نرى فى أغلب هذه الروايات أنّ الشرّ يهزم الخير ويسيطر على المجتمع وهذا ما نراه فى روايتى "الأرض" للشرقاوى و"كليدر" لدولت آبادى حيث إنّ الأمر قد انتهى فى "الأرض" إلى ضياع جهود الفلاحين اذ عبّد الطريق، وعلى الفلاحين أن يتكيفوا مع الواقع الجديد كما أنه لم يتمّ الإفراج عن زعماء القرية فى دوار العمدة وهذا يصدق على رواية "كليدر" لدولت آبادى إذ انتهى الأمر إلى قتل "گل محمد" وأعوانه إلّا "خان محمد" الذى يهرب ويحمل بوارق الأمل.

سيطرة الواقعية

يمكننا القول إنّ الالتزام الدقيق بأحداث التاريخ الحقيقية وشخصياته وأمكنته وزمانه يشير إلى لون من ألوان الرواية التاريخية ذى معيار محدّد هو الالتزام والأمانة والدقّة فى التعامل مع المادة التاريخية ولا يكتمل هذا المعيار دون أن نلاحظ أثره فى فنية الرواية وهو أثر سلبى غالبا لأنّ التغليب الحقيقى سيضيق الخناق على المتخيل فلا يترك له فرصة ابتداع الأحداث والأزمنة، والأمكنة، والشخصيات الرئيسية وإذا استلّت هذا العناصر الفنية من التخييل فلن يبقى غير الهيكل العام للرواية. (روحى، ٢٠٠٣م: ٦٨)

فبما أنّ كلتا روايتى "الأرض" و"كليدر" تشير إلى حدث تاريخى معين فمن الطبيعى أن يغلب الجانب الواقعى على التخيلى لأنّه كلّما ارتفعت نسبة المادة التاريخية اضطرّ الروائىّ إلى التقيد بالأحداث الحقيقية، والشخصيات، والأمكنة، والأزمنة وهذا يؤدّى إلى ضعف قدرته التخيلية الروائية، خاصّة فى رواية "الأرض" للشرقاوى ولكن فى رواية "كليدر" نلاحظ تجلّى الخيال أكثر من "الأرض" لأنّ هناك شخصيات خيالية مثل

"بلقيس" و"شيرو" يبدعها دولت آبادى وليس لها أثر فى الواقع.

مسرح الأحداث

إنّ أحداث كلتا الروايتين تحدث فى الريف إلّا أنّ فى "كليدر" لايزال يعيش الناس فى المجتمع الريفى الطبقى والمتخلّف حيث إنّ كبار الملاك وصغارهم فى رأس الهرم يظلمون الناس دون أن يحاسبوا أنفسهم أو يحاسبهم أحد. فالحكومة لا تلعب دورا بارزا بل الدور الرئيس يعود إلى الملاك الذين يقنّنون وينفّذون على أساس منفعتهم الشخصية، وبعبارة أخرى إنّ الحكومة لا تتدخّل فى شؤون الناس إلّا فى مواقع خاصّة مثل الصراعات الطائفية، أو طغيان ونهضة تهدّد مصالح الحكومة والملّاك، أو أخذ الضرائب، فالثروات الطائلة للملّاك والقدرة التى يحظون بها بسبب دعم الحكومة توفّران لهم كل شىء فى رواية "كليدر" حتى يمكّنهم أن يخترقوا حقّ الرعايا وينتهكوا عرضهم فهذا هو عين الأرباب "آلاجاقى" على "شيرو" حيث يطلب من "بندار" أن يسمح لها لكى تعمل فى بيته حتى يستطيع أن يستمتع بها، ولكن فى رواية "الأرض" للشرقاوى إنّ المجتمع الريفى تقدّم خطوة حيث إنّ كلّ أهل القرية يقفون أمام مظالم الحكومة ولا يستسلمون وإن اعتقلوا واحتقروا بيد رجال السلطة. وبكلام آخر، فى رواية "الأرض"، أهل القرية كلهم يقاومون أمام الحكومة طالبين استقرار المساواة، والحرية، والتوزيع العادل للثروات إلّا العمدة والشيخ الشناوى، وهما من عملاء الحكومة، سواء من كان يملك الأرض أو لا يملك، ولكن فى "كليدر" لاتزال القرية لم تتخلّص من عقدة الملاك والتمييز الطبقى.

الصراع

تقوم كلتا الروايتين على أساس الصراع، غير أنّ فى "كليدر" يبدأ الصراع بإصرار الحكومة من أخذ الضرائب من "گل محمد" وامتناعه من تسديد الضرائب ولكن فى رواية "الأرض" للشرقاوى يبدأ الصراع من تقسيط مياه الرى من عشرة أيام إلى خمسة، فلذلك يمكننا القول إنّ الصراع فى "كليدر" فردىّ ولكن فى "الأرض" جماعىّ حيث إنّ

كلّ أهل القرية يدخل فيه؛ بعبارة أخرى أنّ "گل محمد" فى "كليدر" يدخل فى الصراع والحرب مع الحكومة بقتله مأمورى جابى الضرائب ثم يتّسع نطاق الصراع ولكن فى "الأرض" يدخل كلّ أهل القرية فى الصراع من البداية حتى النهاية، لأنّ الحكومة قامت بتقليل مدة الرىّ من عشرة أيام إلى خمسة وهذا ما يعارضه كل أهل القرية.

اللغة

تحظى لغة الراوى فى الرواية وما يجرى الكاتب على ألسنة شخصيات الرواية، بأهمية بالغة فى مجال الكلام عن التقنيات الجمالية للرواية. حيث إنّ الروايات التى تتحدّث عن الريف خاصّة فى اللغة العربية تختلف عن اللغة المحكية للشخصيات وعلى سبيل المثال لا يستخدم الكاتب للفلاح لغة أدبية فخمة، بل إنّ الفلاح يتحدّث بعبارات بسيطة وعامية غيرمعقّدة، ولكن الشخصيات المثقّفة والآكاديمية التى تدخل فى هذه الروايات تستخدم لغة أدبية فاخرة وفصيحة غالبا وهذا ما نراه فى رواية "الأرض" حيث إنّ عبدالرحمان الشرقاوى يلتزم بهذا الأصل جيدا فهو يستخدم على سبيل المثال لشخصية "علوانى"،وهو من البدو النازحين ويرعى غنم أبيه، لغة عامية بدوية يذكّرنا باللهجة البدوية التى تستخدمها أهل الوبر وسكان البوادى لأنّه شخصية غير مثقّفة وليس له أى اطّلاع بالعلم الحديث ولم يعش إلّا فى القرية: «يا مراحب يا زين الفتيان.. مراحب بالجدعان..اتفضل شاى..ريح هنا يا زين العرب والله شرفتنا.» (الشرقاوى، ١٩٧٠م: ٥٠) ولكن لمحمد أفندى باعتباره مدرّسا فى القرية لغة فاخرة فهو فى عريضة كتبها إلى الحكومة نيابة عن أهل القرية يقلّد أسلوب المنفلوطى ذاكراً إياه: «خلاص، بقى حاكتب أنا العريضة حاأكتبها مقنعة تجمع بين الرجاء الهادئ والاستنكار الصارخ. حاكتبها بأسلوب المنفلوطى. وأخذ محمد أفندى يقول إنه كتب العريضة وأنّه من فرط الفصاحة قال: إنّ الفلاحين اذ قطعت منهم خمسة أيام رىّ سيفرشون الغبراء ويلتحفون السماء.» (المصدر نفسه: ٧٢-٨٠) فهذه الجملة يذكّرنا بالجملات البليغة والملحمية للمنفلوطى.

والوضع يختلف بالنسبة إلى دولت آبادى، حيث إنّ هذا الكاتب الإيرانى فى روايته

"كليدر" لا يلتزم بهذه الحدود والثغور بل يجتازها فهو يستخدم للشخصيات العشائرية لغة بسيطة وغير معقّدة أحيانا ولكن فی بعض الأحيان يتدخّل نفسُه باعتباره الراوی العالم بكل شیء فی مسار الرواية ويتحدّث بدلا من الشخصيات بلغة أدبية فصيحة وبعبارات فلسفية بعيدة عن شخصيات ريفية وهذا ربما يقلّل من قيمة هذه الرواية. فعلی سبيل المثال وليس الحصر أنّ "نادعلی" وهو لم يدرّس ولم يقرأ إلّا عند "بی‌بی" فی القرية نراه يتحدّث بلغة أدبية وفلسفية تستغربنا وتثير دهشتنا: «نيست هيچ نيست! چيست اين كه هيچ می نمايد؟! توكيستی و بود و نبودت را چه فرقی است؟ و.... اگرت هست آيا بيش از فرق بود يا نبود موريانه‌ای است در انبوه قافله مورچگان، كورانه روان سوی هر سوی؟ وجود...وجود....! همه چيز در نظرم چرخ می‌زند، همه چيز می‌چرخد! به جز صدای سم اسب، محو شدن، نيستی، هر چه كه می‌جنبد مرگش را می بينم.»[۱] (دولت آبادی، ۱۳۸۷ش: ۲۳۵۸-۲۳۵۹)

وجهة النظر (التبئير)

تزخر رواية "كليدر" علی عكس رواية "الأرض" بالتحليلات النفسانية الدقيقة والعميقة عن الشخصيات. إنّ الشرقاوی يختار التبئيرين لروايته "الأرض"، الأوّل هو التبئير الداخلی، والثانی هو التبئير فی درجة الصفر أو اللاتبئير فهو يبدأ روايته بضمير المتكلم «أنا أعرف قريتی تماما.» ثم نری أنّ الراوی يغيب عن الرواية فی صفحة ٤٠ ولا يظهر إلّا فی صفحة ٣١٣.

يختار الروائيُّ اللاتبئيَر لأنّه يعی جيدا أنّ إضفاء الحياة علی الشخصية الروائية يحتاج إلی رصد سلوكها الخارجية وأفكارها وأحاسيسها الداخلية وردود أفعالها علی الحوادث الخارجية ولكنّه يجد نفسه عاجزة عن التعبير عن دخيلة الشخصية بوساطة

---

١. ليس. لاشیء! ما هذا الذی يتجلّی كأنّه لاشیء. من أنت وماذا تفعل فی هذا الغموض بلا انتهاء؟ من آنت وما هو الفرق بين وجودک وعدمک؟ إذا كان هناک فرق، فهل أكثر من الفرق بين وجود نملة فی كتلة النمال وعدم وجودها والتی تتّجه عشوائيا إلی كل نحو وطرف؟ الوجود..الوجود.. كل شیء يدور فی عينی، كل شیء يدور إلا صوت حافرة الفرس، صوت التلاشی... الاختفاء والعدم، إنی أری الموت فی كل شیء يتحرّک.

الحوادث فيلجأ إلى الراوى العالم بكل شيء ليقدّم بوساطته العبارات التى تنمّ عن هذه الدخيلة كفكّر، وتمنّى، ورغب وفرح. (روحى، ٢٠٠٣م: ١٥)

إذن اختار الشرقاويُّ اللاتبئيرَ أو راويا عالما بكل شيء ولذلک لا يقوم بالتحليلات النفسانية الدقيقة عن شخصياته، أمّا محمود دولت آبادى فهو يختار مثل الشرقاوى اللاتبئير أو راويا عالما بكل شيء ولكن هذا ليس بسبب عجزه عن التعبير عن دخيلة شخصياته مثل الشرقاوى والدليل على هذا، الأوصاف النفسانية الكثيرة التى كانت الرواية تزخر بها حيث القارئ يدرک أنّ الكاتب يصف دخيلة شخصياته أفضل بكثير من أنفسهم: «در تير ناى عمق قهوه خانه، چشم‌هاى عباسجان ول ول مى زدند و لب پاينش يک تکه نمد کبود فرو افتاده مينمود. گل محمد، قدم به درون قهوه خانه گذاشت و راست به طرف عباسجان رفت. عباسجان، لال شده ميمانست و سخنى هم به چاپلوسى اگر ميخواست بر زبان بياورد، نميتوانست. پس در عين خندهاى بى مزه و قبا سوخته، چشمانش را چون دو سکه بى‌ارزش، ناپايدار و حقير به گل محمد دوخته و چنان از خود رفته مينمود که جمع و جور کردن لب پايينش را از ياد برده بود.»[١] (دولت آبادى، ١٣٨٧ش: ٢٤٢٢)

ومن أجمل هذه الأوصاف النفسانية هى وصف مشاعر زيور: «جان من فداى تو، مرد. بيا، بيا. مثل مادرى تو را به زير بالهاى خود جاى مى دهم. پهناى جان من قدمگاه تو است. چشمانم خاک راه تو. برآن پاى بنه. بر من پاى بنه. سم بر بيابان جان من بکوب. برمن بتاز. تازيانهام بزن. گيسويم تنگ اسب تو باد. جانم را به تو ميبخشم. به جاى من ببين، دم بزن. نفس من از آن تو. زيور بلاگردان. اين همه تو را و تو مرا. اما از من مپرهيز. مگريز. من يخ مى‌کنم. سنگ ميشوم. گل محمد.»[٢] (المصدر نفسه: ١٢٤)

١. فى جوف المقهى كانت عينا "عباسجان" تبصبصان وشفته السفلى تبدو مثل قطعة لباد أزرق تهدلّت. وضع "گل محمد" قدما داخلا لمقهى وذهب رأسا إلى جهة "عباسجان". كان "عباسجان" يبدو كالأخرس وحتى إن أراد أن يقول شيئا تملّقا فهو لم يكن يستطيع. إذن ففى الوقت نفسه الذى سمّر فيه عينيه الشبيهتين بسكوكتين عديمتى القيمة غير ثابتتين وحقيرتين ضاحكا ضحكة عديمة الطعم باهتة على "گل محمد" ونسى نفسه بحيث أنه نسى أن يلملم شفته السفلى.

٢. روحى فداک يا رجل. تعال، مثل أم سأفسح لک تحت جناحيّ. اتساع روحى موطئ قدميک. عيناى تراب طريقک. دس عليّ. دق حافرک على صحراء روحى. اجر سريعا عليّ. اِضربنى بالسوط

أمّـا النقطة الثانية هي أنّ "كليدر" تدعو إلى التخلّص من التحزّب والأيدولوجية في الوقت الذي أنّ "الأرض" تدعو إلى التمسّـک بالتحزّب والأيدولوجية. يعتبر "سـتار" في "كليـدر"، رمز الأيدولوجية والتحزّب فهو ينتمي إلى حـزب "توده" ولكنّه يميل عن جلسـات الحزب بعد تعرّفـه على "گل محمد" وأفكاره ويقرّر أن يضحّي بنفسـه لـ"گل محمد" والشـعب، وحينما سـأل "گل محمد"، "ستار" لماذا ترک جلسات الحزب وعرض نفسـه للخطر بالتحاقه به ورهطه أجاب "سـتار" قائلا: «تو خود از زبان من گفتی. من از آن قبيلهای كه تو ميگويی بريدم وروبه تو آمدم. از آنكه ميخواهم آبروی عشق را حراست كرده باشم. فقط همين.»[1] (المصدر نفسه: ٢٩٧١)

فدولـت آبادي يبـين في "كليدر" أنّه يعـارض الانتماء لحزب معين على حسـاب الآخريـن. وبكلام آخر، إنّه يخالف فكـرة التحزّب والأيدولوجية لأنّ كلّ شـيء فيها جامد ورتيب ويقوم على أساس إجابات مسبقة، حيث إنّه يتمّ قياس كلّ شيء بقياسات معينة وكلّ ما يخرج عنها تافه يجب إدانته وطرده، ولكن في العشق تلعب التضحية دورا رئيسا ومحوريا فلا يفكّر الشخص في اتهام الآخرين وإلقاء اللوم عليهم بسبب أفكارهم بل يريد أن يحبّ الآخرين ويخدمهم وهذا ما نراه في شـخصية "سـتار" و"گل محمد" في "كليدر".

صحيح أنّ "گل محمد" بقتله المأمورين يُدخِل نفسه في الصراع والحرب مع الحكومة، ولكـن قلّما نجـد الكاتب في هذه الرواية المطوّلة أن ينتقـد الحكومة وحتى أنّنا لا نرى اسـم حكومة خاصّة في "كليدر" على خلاف "الأرض" للشـرقاوي، بل يسعى صاحب "كليدر" أن يشير إلى التمييز الطبقي ومظالم الملاک الصغار والكبار للرعايا وحياة الطبقة الكادحة وحياة الطبقات الفقيرة المعذّبة المسحوقة إلى الطبقات الثرية والمسيطرة، وهذا إن دلّ على شـيء فإنّما يدلّ على أنّ رواية "كليدر" لم تكتب على أسـاس أفكار حزبية بل كتبت لكي تعبّر عن مشاكل المجتمع الريفي بنظرة واقعية.

لتكـن ضفائري زمـام حصانک. أهديک روحي. أُنظر نيابة عني. تنفّس. أنفاسـي ملكک. زيور دافع البلاء عنک ولاتمنع عليّ، لاتهرب.إنني أثلج أستحيل صخرا يا "گل محمد".

١. أنت أجبت من لساني، أنا انفصلت من هذا الحزب الذي تحدّثت عنه وملت إليک لأني كنت أريد محافظة كرامة الحبّ ولاشيء.

ولكــن إنّ روايــة "الأرض" هى رواية سياســية أيدولوجية علــى خلاف روايات واقعية والتى تعبّر عما يحدث فى الواقع وعما يواجهه الناس. فبعبارة أخرى، اســتخدم الشــرقاوى هذه الرواية لكى ينتقد حكومة صدقى باشــا ويختار الحكومة الماركســية كبديل لها فهو يشــنّ هجوما لاذعا على الحكومة بســبب فقر وجوع الناس، فى الوقت الذى تبعث الحكومة نقطة البوليس والعســاكر إلــى القرية لكى تمنع الفلاحين الجائعين عــن نتيجة عملهم وتعبهم: «دا الناس من الجوع قربت تاكل بعض! والحكومة شــاطرة تبعث لنا هجانة تدخلنا الدور من قبل آذان المغرب! قال الحكومة بعتا لنا عساكر؟ طب تبعت لنا درة! وهوه يعنى الضرب دا حايشبع الناس على رأى الشاويش عبدالله؟ آه يا حكومة يا حكومة بلا معنى.» (الشرقاوى، ۱۹۷۰م: ۳۱۹) نلاحظ أن الشرقاوى يسمّى حكومة حزب الشعب بحكومة بلا معنى لأنّها لا تفكّر فى تحسين ظروف المجتمع ورفاهية الطبقة الكادحة فهو ينتقد حكومة صدقى لأنّها لا تهتمّ بالفلاحين والطبقة الكادحة التى هى تحمل على عاتقها مســؤولية الإنتاج الكبيرة ولذلك يعتقد الشرقاوى أنّ مصر هى بلد الفلاحين: «هيه البلد دى بتاعتكم؟ أنتم فاهمين إيه؟ هيه بلد مين؟ دى بلدنا كلنا: بلد الفلاحين دول أولا! كفايه بقى شغل قطاع الطرق ده.» (المصدر نفسه: ۳۰۳)

النتيجة

أما النتائج المهمة التى توصل الباحثان إليها أثناء دراستهما، فهى:

۱- تصوّر الرواية الواقعيةُ الفلاحَ بريئا فقيرا مستغَلّا، والإقطاعى ظالما مستغِلّا ولعلّ تصويــر جرائم الإقطــاع ومعركة الفلاحين لنيل حقوقهم مــن الإقطاعيين هو الموضوع الأول فى الرواية الريفية فى مصر وإيران.

۲- إن أدب الريــف، على الأغلب، يقوم على الصــراع، ولكنّ الصراع فى "كليدر" فــردى قائم على مجهود شــخصىّ ولكنه فى "الأرض" جماعىّ، وهــذا ينبعث من انتماء الشرقاوى الحزبى الاشتراكى الداعى إلى تعبئة الشعب والنضال الجماعى.

۳- نهايــة الروايتــين مفتوحة والخير ليس فائزا فى نهايتهما كما هو الحال فى أغلب الروايات، بل إنّ الشــرّ يهزم الخير ويسيطر على المجتمع، وهذه الميزة تجعلهما فى نطاق

الروايات الجديدة.

٤- يدخـل دولت آبادی فی رواية كليدر فی لغة الشـخوص الطبيعية والمعروفة، ولا يلتزم بالحدود والثغور فی هذا المجال، حيث يتدخّل باعتباره الراوی العالم بكل شـیء فی مسار الرواية ويتحدّث بدلا من شخصيات بلغة أدبية فصيحة وعبارات فلسفية بعيدة عن شـخصيات ريفية ولكن عبدالرحمان الشـرقاوی يلتزم بهذا الأصل ولا يتدخّل فی لغة الشخوص.

٥- تجری أحداث رواية "الأرض" علی أسـاس مبادئ المذهب الاشتراكی وتدعو أحيانا إلی التمسّـک بالتحزّب والشرقاوی ألّف هذه الرواية بدوافع أيدولوجية حزبية، ولكنّ رواية "كليدر" بعيدة عن هذه الأجواء وغير محاطة بهذه الأطر الضيّقة.

المصادر والمراجع

إسحاقيان، جواد. (۱۳۸۳ش). كليدر رمان عشق وحماسه. تهران: نشرگل آذين.

بشـيری، محمـود. (۱۳۹۰ش). "نفرين زمين" و سـهم جلال آل احمد در داسـتان نويسـی اقليمی و روسـتايی معاصر ايـران. المطبوع فی كتاب جلال پژوهی (مجموعه مقـالات درباره جلال آل احمد). تهران: انتشارات خانه كتاب.

چهلتن، امير حسين و فرياد فريدون. (١٣٦٨ش). ما نيز مردمی هستيم. تهران: نشر پارسی.

حبيبی، محسـن. (١٣٨٩ ش). قصه شـهر؛ تهران، نماد شـهر نوپرداز ايرانی (با تاكيد بر دوره ١٢٩٩-١٣٣٢ش). تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

خفاجی، عبد المنعم. (۱۹۸۹م). الأدب العربی الحديث. الجزء الرابع. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية.

دولت آبادی، محمود. (۱۳۸۷ش). كليدر. تهران: فرهنگ معاصر.

روحی الفيصل، سمر. (۲۰۰۳م). الرواية العربية البناء والرؤيا. دمشق: اتحاد كتاب العرب.

سيلونه، ايناتسا. (۱۳۵۳ش). نان و شراب. ترجمه محمد قاضی. تهران: انتشارات اميركبير.

الشرقاوی، عبدالرحمن. (۱۹۷۰م). الأرض. القاهرة: دار الكتاب العربی للطباعة.

الشـطی، سـليمان. (١٩٧٤م). الرمز والرمزية فی أدب نجيب محفوظ. رسـالة جامعية فی الماجسـتير. الكويت: جامعة كويت.

شيری، قهرمان. (١٣٨٦ش). مكتب‌های داستان‌نويسی در ايران. تهران: نشر چشمه.

عبدالله، محمد حسن. (۱۹۸۹م). الريف فی الرواية العربية. الكويت: عالم المعرفة.

عطية، أحمد محمد. (۱۹۸۱م). أدب البحر. مصر: دار المعارف.

كمال، محمـــد على. (١٩٩٠م). عبد الرحمن الشـــرقاوى الفلاح الثائر. القاهـــرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وادى، طه. (١٩٩٦م). هيكل رائد الرواية. السيرة والتراث: دار النشر للجامعات.

يالوم، اروين. (١٣٩١ش). وقتى نيچه گريست. ترجمه سپيده حبيب. تهران: نشر قطره.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
ص ١٣٠ ـ ١١١

تجليات أساطير نهاية العالم لإيران القديمة فی أرداويراف نامه

آذر دانشگر*

الملخّص

لقد كانت فكرة مصير الروح بعد الموت تشغل بال الإنسان فی جميع الأعصر والأمكنة؛ وكان للبشر حسب مستوياتهم فی المعرفة مجموعة من التصورات عن عالم مابعد الموت و عن مصير أرواح الموتی.

تندرج قصة رحلة أرداويراف إلی جهنم، والبرزخ، والجنة، ولقائه بالإمشاسبندان، وأهورا مزدا فی السياق ذاته.

يسعی هذا المقال نحو تحليل ودراسة هذا الأثر الأدبی القيم، محاولاً تفسير لحظات تجربة أرداويراف فی زيارته للجنة، وجهنم، والبرزخ، ومشاهدته للثواب والعقاب اللذين ينتظران أرواح الموتی من الصالحين والمذنبين، ليثبت فی النهاية أن ما شاهده فی هذه الرحلة ليس وليد خياله المتوغل فی الأوهام، وإنما هو متطابق تماماً مع أساطير نهاية العالم لدی الإيرانيين القدماء.

الكلمات الدليلية: أرداويراف نامه، أساطير نهاية العالم، إيران القديمة.

*. أستاذة مساعدة بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج، إيران shanbehee@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٢/٢٠ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٩ش

المقدمة

يصعب على المرء تصور الفناء المطلق، إذ إن الذكريات تربط الإنسان فی عالم الرؤيا أو فی أحلام اليقظة بأرواح الموتی، فعلی أساس معتقدات أجدادنا فإن الأرواح الصالحة ترغب كثيراً فی أن تری أحبائها فی حالة السرور والفرح بعيدين عن الأحزان والآلام فهی عندما تعود إلی الأحياء فی حالات معينة تحمل معها البركة والسرور. (آموزگار، ١٩٩٢م: ٣٢) كما يرغب الإنسان فی أن يشاهد أرواح موتاه وهی فی النعيم والسرور كما يرغب فی الاطلاع علی مصيرها.

وقد أدی ذلک إلی ظهور العديد من الآثار الأدبية فی العالم، فهی جميعاً تمتاز بأن الروح فيها تستطيع مشاهدة عالم ما بعد الموت قبل الموت وتطلع علی مصير الأرواح البشرية بعد الموت.

ويبدو أن أقدم أثر فی هذا المجال هو ملحمة جلجامش التی تعود حسب ما ذكره المورخون إلی الألفية الثالثة قبل مولد المسيح. استطاع جلجامش الباحث عن الحياة الخالدة الدخول فی عالم الموتی غير أنه بناء علی معتقدات البابليين القدامی لم يجن من رحلته إلی العالم الآخر شيئاً سوی اليأس والألم مستنتجاً أن السعادة الحقيقية يجب البحث عنها فی هذه الدنيا. (ناس، ١٩٩٣م: ٧٤) كما تناول أفلاطون فی كتابه "الجمهور" مستعيناً بالمجاز والخيال وصف عالم ما بعد الموت والثواب والعقاب اللذين تواجَه بهما الأرواح فی الجنة أو فی جهنم. (أفلاطون، ٢٠٠٩م: ٦٠٥-٥٩١)

كما أن كتاب أوذيسة لهوميروس يعد من ضمن هذه الآثار وقد تضمن هذا الكتاب قصة عودة البطل اليونانی أوليس "عوليس" المفعمة بالحوادث من حرب طروادة إلی الوطن. كما تضمن رواية الأحداث التی مر بها عوليس ورفاقه فی هذه الرحلة ومن جملة ذلک رحلته إلی جهنم فی النشيدين العاشر والحادی عشر من الكتاب. (هوميروس، ١٩٨٠م: ٢٦٢-٢١١)

كما أن "انه إيد" أثر فيرجيل الشاعر اللاتينی الكبير من الآثار التی أشير فيه إلی رحلة إنسان حی يدعی "ائنا" إلی جهنم. (فيرجيل، ١٩٨٦م: النشيد السادس) وكان لهذا الأثر دور كبير فی ظهور كتاب الكوميديا الإلهية لدانتی وهومر الآثار

التى تناولت الحديث عن جهنم، والبرزخ، والجنة، والمذنبين، والمحسـنين، وعن العقاب، والثواب اللذين ينتظرانهم. (دانتى، ١٩٧٨م: ١٦٣٥-٧٩)

كمـا أن الإنجيل هو الآخر تضمـن الحديث عن رحيل الأحيـاء إلى العالم الآخر ومن ذلک حديثه عن رحيل بولص الرسـول إلى السـماء وإلـى الجنة وإلى جهنم فى كتاب أعمال الأنبياء الباب التاسع من العهد الجديد. (الكتاب المقدس، العهدان العتيق والجديد، ٢٠٠٣م: ٢٦٥-٢٦٢) كما أن رحلة عيسى إلى جهنم تندرج فى الإطار نفسه حيث أشـير إليها فى الرسالة الأولى لبطرس الرسـول فى الباب الثالث فاستناداً إليها سـيدخل عيسى بعد النشـور إلى جهنم ويُخرج منها أرواح عدد من كبار بنى إسرائيل. (المصدر نفسه: ٤٨٠ و ٤٧٩) كما أن قصة معراج الرسول فى القرآن كانت مصدر إلهام لمؤلفى قصص المعراج المنظومة منها والمنثورة فى الأدب الفارسى ومنها رسالة المعراج لابن سينا و ... .

أمـا فى الأدب العربى فإن كتاب أبى العلاء المعرى "رسـالة الغفران" يعد من جملة الآثار التى تحدث فيها الشـاعر بلهجة لاذعة عن رحلـة رجل يدعى ابن القارح إلى الجنة والنار، وعن لقائه بالشيطان فى جهنم. (المعرى، ١٩٧٨م: ٢٦)

اما ديوان سـير العباد إلى المعاد للشاعر الفارسى سـنائى غزنوى، فهو من الآثار التى يشـير فيها الشاعر بالرمز والتمثيل إلى الرحلة من عالم الجسد إلى الأفلاک وإلى العقل المطلق. (سنائى، ١٩٨١م: ٢٣٣-٢١٩)

كمـا أن هناک العديـد من الآثار التى يلتقى فيها البطل خـلال حلم أو فى أحلام اليقظة بشـيخ صوفى أو مرشـد ويقوم فيها بتبيين مروره بالبلاد المختلفة وما يراه فيها. يسعى هذا المقال إلى دراسة الأساطير المتعلقة بنهاية العالم فى إيران القديمة مع التركيز علـى أرداويراف نامه من بين الآثار المختلفة المكتوبة فى هذا المجال لتسـليط الضوء على أبرز الميزات والعناصر الموجودة فى هذا الكتاب من مثل: جسـر چينود والملائكة التـى تعمل كدليل للآلهة التـى تقوّم أعمال الناس، وطبقات الجنـة، والنار، والذنوب، وعقابهـا، والأعمال الحسـنة، وثوابها ومن ثم يقوم البحـث بمقارنة ذلک فى النصوص القديـة الأخرى من مثل: گاتها، ودينكرد، وبندهش، ومينوى خرد، والدراسـات التى

أجريت على نقوش لوحات كرتير الصخرية ليجيب فى نهاية المطاف على سؤال مفاده: كيف كان تفكير الإيرانيين القدماء حول المعاد، إذ إننا نفترض أن ما تضمنه أرداويراف نامه يتطابق مع النماذج الأساطيرية الإيرانية، ونظرتها إلى عالم ما بعد الموت والمعاد.

سوابق البحث وخلفياته

إن أرداويـــراف نامه الذى يرى الباحثون أن تاريخ تأليفـــه يعود إلى القرن الثالث الهجرى المطابق التاســع الميلادى. (جينيو، ١٩٩٣م: ٢٠) ترجم حتى الآن إلى اللغات السنسكريتية، والبازندية، والگجراتية، والفارسية، والفرنسية، والانجليزية.

لقد ترجم بوب "١٨١٦م" وهوغ وفست هذا الكتاب إلى اللغة الانجليزية "١٨٧٢م" كما أن بارتلمى"١٨٨٧م" وفيليب جينيو "١٩٨٤م" قد نقلاه إلى اللغة الفرنســية. كما أن الباحثين الإيرانيين قد قاموا بتنقيح أرداويراف نامه وترجمته منهم أديب السلطنة سميعى ١٩٤٦م الذى قام بنظمه إلى الفارسية كما أن بهرام پژدو المفكر والشاعر نظمه شعرا إلى الفارســية. وقام رشيد ياسمى ومهرداد بهار بترجمة هذا النص البهلوى إلى اللغة والخط الفارســيين. كما ترجمه رحيــم عفيفى إلى اللغة الفارســية ١٩٦٣م أما آخر ترجمة لهذا الكتاب فقد قامت بها ژاله آموزگار من الفرنســية إلى الفارسية. إلى جانب الترجمات التى ظهرت عن هذا الكتاب فإن هناک دراسات وبحوثا منها مقال تحت عنوان "المرأة فى أرداويراف نامه" بقلم ســيما ســلطانى فى فصلية "زنان" المحكّمة الصادرة عن مركز الدراسات والبحوث الخاصة بالمرأة بجامعة طهران. (السنة ٣، العدد ٣: ١٤٣-١٥٤)

كمــا أن هنــاک مقالاً آخر تحت عنــوان "المقارنة بين الجنة والنــار فى أرداويراف نامه والكوميديا الإلهية لدانتى" بقلم دنيا حيدرى ومحمد باقر تســليمى صدر عن مؤتمر الدراسات الأدبية عام ٢٠١٢م.

أما المقال الآخر فى هذا الصدد فهو يحمل عنوان "مقارنة بين نظرة أرداويراف نامه ورسالة الغفران إلى عالم مابعد الموت" بقلم گردآفرين محمدى، وجليل نظرى فى فصلية الأدب المقارن الصادرة عن جامعة آزاد الإســلامية فرع جيرفت. (عام ٢٠٠٨م، السنة الثانية، العدد ٨)

كما أن هنـاك مقالاً آخر بعنوان "مدخل إلى أرداويـراف نامه" بقلم مهدى كارگر نشرته مجلة "كتاب ماه ادبيات وفلسفه". (العدد ٧٨ مارس عام ٢٠٠٤م)

جديـر بالذكـر أن الدراسـات المقارنة غير متوفـرة بين العناصر الأسـطورية فى أرداويراف نامه وسائر النصوص الإيرانية القديمة التى سبقته من قبيل: بندهش، دينكرد وگاتها ولوح كرتير الحجرى الذى يعد أساساً لهذه الدراسة.

إن آخر دراسة أجريت على هذا الكتاب القيم هى ما قام به بهرام بيضائى المخرج الإيرانى حيث يعد عمله هذا فى واقع الأمر مسرحية تحمل عنوان تقرير عن أرداويراف نامه التى تم تمثيلها على خشـبة مسـرح جامعة "اسـتنفورد" فى يناير عام ٢٠١٥م من إخراج بهرام بيضائى نفسه.

أرداويراف نامه وسائر الأساطير المرتبطة بنهاية العالم

إن أرداويراف نامه هو شرح وتفصيل لرحلة أرداويراف إلى العالم الآخر وما شاهده فيها بالتقائه بأرواح الأموات. اختار سبعة رجال ممن يتصفون بالفكرة الصالحة والكلام الصالح والعمل الصالح "ويراف" الذى كان أكثرهم ورعاً فشرب ويراف لاتصافه بالفكرة الصالحـة والكلام الصالح والعمل الصالح ثلاث كؤوس من الخمر، والمنغ الكشتاسـبية، وأدركه النوم العميق.

أسطورة إيزد سروش وآذر

لقد شاهد ويراف خلال سبعة أيام طبقات الجنة، والنار، والثواب، والعقاب الخاصة بأهلوان ودُروندان وذلک بمرافقة ملكين أحدهما سـروش وهو من الآلهة التى سـتقوم يوم البعث بمحاسـبة ثواب الناس وعقابهم. (پـورداود، ١٩٩٩م: ٨٥) والآخر هو آذر الذى ورد اسمه فى كاتها وسـائر دفاتر أفسـتا. (المصدر نفسه: ٨٤) «وبناء على گاهان زرادشت سيكون آخر من سيجرى التحكيم الأخير بمساعدته.» (ربيع، ١٩٨٣م: ٤٦) ثم انتقل ويراف إلى العرش الأعلى وهنالک أخذ الإمشاسـبند بهمن بيده وأخذه بالفكرة الصالحـة، والكلام الصالح، والعمل الصالح إلى محضر أورمزد وأهلوان حيث عاد أخيراً

فی اليوم السابع إلی هذا العالم وأتحف المؤمنين بعقيدته بكل ما شاهده وسمعه كما أتحفهم برسالة أورمزد إليهم. لتكون وسيلة لإسعادهم وفوزهم وليزدادوا عزيمة ومضاءً أكثر من ذی قبل فی العمل بالخير وبالتعاليم الدينية. يشـــتمل كتاب الرحلة هذا علی عدد كبير من "فركرد" أی فصل يبلغ ۱۰۱. فثلاثة من هذه الفصول "فركرد" تتناول مقدمات رحلة أرداويراف واستعداداته للرحيل إلی عالم الأرواح وكيفية عودته إلی العالم المادی وقد أملـــی تفاصيل رحلته بجميع حيثياتها علی كاتب عالم حصيف حيث قام هو بكتابة هذه التفاصيل بالكامل.

أسطورة جسر چينود وآلهة من مثل مهر ورشن راست وواى به وبهرام

اتجه ويراف فی بداية رحلته نحو جســـر "چينود" فهو حسب المعتقدات الزرداشتية عبارة عن جســـر لابد لجميع الأرواح من اجتيازه للانتقال إلی العالم الآخر. (پورداود، ۱۹۹۹م: ٤۲۸)

وقد ورد ما يلی حول موقع هذا الجسر: فی إيرانويج وفی الأعلی حيث قمة دائييتی الشـــاهقة التی يبلغ ارتفاعها قامة مائة رجل يقع جسر چينود حيث تقع جهنم تحته فی الوسط تماماً. (تفضلی، ۱۹۸٥م: ۹۷ و ۹۸)

إن ميزة هذا الجســـر الخاصة حسب الأساطير الإيرانية القديمة المتعلقة بنهاية العالم هی أن المارّ فوقه إذا كان تقياً ورعاً «فإن تلك الشـــفرة الحادة ســـتقف عرضاً وسوف يزيـــل آذر فرنبغ بيروزكر الظلام ويقود تلك الروح بجســـده الناری من تلك الشـــفرة وســـتطهرها آلهـــة الجنة تلك "ايزدان مينوی".» (بهـــار، ۲۰۰۱م: ۱۳۰) وإذا كان ذلك الشخص من المذنبين فی حياته «عندما يقاد مقيداً بالنير علی القمةستقف تلك الشفرة الحادة علی حدها فلا تســـمح له بالمرور ولكنه يجب أن يمرّ فوقها يائســـاً فبعد أن خطا ثلاث خطوات فإنه سيسقط من فوق الجسر فی جهنم.» (المصدر نفسه: ۱۳۱)

وقد ورد فی دينكرد أن «ايزد اشتادومهر "الإلهتان" ستخلّصان أصحاب الصدق من تلك المضايق كما تم تصوير جســـر چينود فی بندهش بمثابة عضدين لميزان إيزد رشن حيـــث تقودان الميت بعد الليالی الثلاث الأولی من موت الشـــخص إلی ســـفوح جبال

ألبرز حيث يجتاز ذلك الجسر ليبلغ قمة الجبل ومن هنالك ينتقل إلى الجنة.» (تفضلى، ٢٠٠١م: ٩٨ و ٩٧؛ بهار، ١٩٨٣م: ٢٩٠؛ هينلز، ١٩٩٢م: ٩٩)

بناء على ما تقدم واستناداً إلى المسار الذى جرت فيه رحلة ويراف فإن الجنة تقع فوق جسر "چينود" كما أن جهنم تقع تحت جسر "چينود" وهناك مكان آخر ما بين الجنة والنار يدعى "هميستگان". (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٤-٥١)

إذا كانت الأعمال السيئة والحسنة متساوية عند الروح فانها تنتقل بعد اجتياز جسر "چينود" إلى "هميستگان" أو البرزخ. وإذا كانت أعمالها الحسنة أكثر من أعمالها السيئة فإنها تصعد إلى العالم العلوى الذى هو عبارة عن "جنة النجوم، و جنة القمر، و جنةالشمس، والعرش الأعلى" وإذا كانت أعمالها السيئة أكثر من أعمالها الحسنة فإنها تسقط من جسر چينود حيث تقع جهنم وطبقاتها. وهذا هو الطريق الذى اجتازه "ويراف" وهو ما يتطابق مع أساطير نهاية العالم فى إيران القديمة. فقد ورد فى "مينوى خرد":

«أجاب مينوى خرد بأن الجنة تمتد بداية إلى جنة النجوم وإلى جنة القمر وفى المرحلة الثانية من جنة القمر إلى جنة الشمس وفى المرحلة الثالثة من جنة الشمس إلى كرزمان حيث يجلس أورمزد الخالق. وأن الجنة الأولى هى الفكرة الصالحة، والثانية الكلام الصالح، والثالثة العمل الصالح ... والمعروف عن البرزخ أنه ممتد من الأرض إلى جنة النجوم. وليست به آفة غير البرد والحرّ. إن جهنم الأولى هى الفكرة السيئة، والثانية هى الكلام السيئ، والثالثة هى العمل السيئ. وفى الخطوة الرابعة فإن الإنسان المسيئ يصل إلى أكثر مناطق جهنم ظلاماً حيث يقاد إلى حيث يقترب من أهرمن "الشيطان" المسئ.» (تفضلى، ١٩٨٥م: ٢١ و ٢٠)

لقد استقبل الملكان سروش أهلو، وآذر ايزد روح ويراف فى الليلة الأولى. فهذان الملكان دليلان يرافقان ويراف حتى نهاية رحلته حيث يريانه طبقات الجنة وجهنم شارحين له ثواب الناس وعقابهم. (جينيو، ١٩٩٣م: ٩٨-٤٧)

لقد التقى ويراف على جسر چينود بآلهة من مثل: مهر ورشن راست وواى به وبهرام واشتاد. إن لقاء ويراف مع هذه الآلهة على جسر چينود ينبع من أساطير نهاية العالم

التی یمکن مشـاهدة انعکاسـاتها فی أقدم الآثار الموجودة فی هذه البلاد. فقد ورد فی بندهش فرنبغ دادگی حول إیزدمهر أن «مهر یقوم بالتحکیم بین الناس بشـکل صادق وصحیـح.» (فرنبغ دادگـی، ۲۰۰۱م: ۱۱۳) وقد قیل عنه: «بأنه یشـترک فی التحکیم النهائی للأرواح عند جسر چینود بمرافقة إیزد سروش وإیزدرَشن ویشرف علی الحکم ویدیـر عصاه کل یوم ثلاث مرات فوق جهنم حتی لا تفرض "دیوان" الشـیاطین علی المذنبین عقوبات أکثر مما یستحقون.» (آموزگار، ۲۰۱۳م: ۲۲)

وقیل عن رشن راست فی بندهش أن «رشن جنة الصدق "مینوی راستی" فهو یقوم بتنظیم وترتیب کل ما هو غیر جمیل. إذ إن "مینوی راستی" هو السبب فی أن الشیاطین المدمِّرة لا تستطیع قتل خالقی الکون. کما أن رشن یقوم بإحصاء سیئات الناسوذنوبهم. ویقول: بأن الحَکَم إذا حکم بغیر الحق فإن رشـن لا یری ذلک المکان مناسباً لبقائه.» (فرنبغ دادگی، ۲۰۰۱م: ۱۱٦)

وقد قیل عن هذه الإلهة: «بأنها إلهة العدالة فی طقوس إیران القدیمة فإن رشن بیده میزان الجنة "مینوی" فهو لا یخطئ أبداً ولا ینحرف عن الحق قید أنملة لا لأغنی الناس ولا لأفقرهم.» (آموزگار، ۲۰۱۳م: ۳۲)

«إن الإلهـة الأخری التـی تلتقی بها روح ویراف عند جسـر چینود هی "وای به" حیـث تدعی فی بندهش "رام" ووای الطیب بمعنی صـبر الرب ... عندما تجتاز أرواح الورعین جسـر چینود فإن وای الطیب تأخذ بأیدیها وتقودها إلی مکانها اللائق بها.» (فرنبغ دادگی، ۲۰۰۱م: ۱۱۱)

إن ما یحتم وجودها عند جسر چینود عند حضور روح ویراف هناک هو أن «الموتی لابد أن یمروا عبره.» (آموزگار، ۲۰۱۳م: ۳۱) وقد ورد فی مینوی خرد عن بهرام وهی مـن الآلهة التی ترافق أرواح الموتی عند جسـر چینود و التی التقی بها ویراف: «إنها إله النصر والقوة وتظهر فی أفسـتا علی شـکل الخنزیر أو البعیر أو غیرهما.» (تفضلی، ۱۹۸۵م: ۹٦)

وقد ذکر أن سبب مرافقتها لأرواح الموتی هو صونها من القوی الشیطانیة. (المصدر نفسـه) أما الإلهة اشـتاد فهی بمثابة قائد لجمیع العالمین ومینو.(فرنبغ دادگی، ۲۰۰۱م:

١١٦) كما ورد فى أساطير نهاية العالم: «أن اشتاد وزامياد ستسمحان عند جسر چينود للأرواح بالعبور بواسطة الميزان.» (المصدر نفسه)

إن وجود هذه الآلهة يؤدى بسبب الواجبات الملقاة على عاتقها إلى تحديد مكانة الأرواح عند جسر چينود. فمن كانت أعماله الحسنة والسيئة متساوية، اجتازه واستقر فى هميستگان ومن كانت أعماله الحسنة أكثر من أعماله السيئة سيصعد بعد اجتياز جسر چينود إلى طبقات السماء المختلفة؛ ومن كانت أعماله السيئة أكثر من أعماله الحسنة فإنه سيسقط من جسر چينود إلى الأسفل. (پورداود، ١٩٩٩م: ٤٣١ و ٤٣٠)

"هميستگان" (البرزخ)

دخل ويراف بمرافقة سروش اهلو وآذر ايزد فى هميستگان أولاً وهو مكان يضم أرواحاً ليست طيبة بالقدر الذى يؤهّلها للدخول فى الجنة ولا سيئة بحيث تدخل جهنم. فقد ورد فى گاتها «إذا تساوت الأعمال السيئة والحسنة فلابد أنهم لا يتمتعون بغفران الجنة ولا بعذاب جهنم.» (المصدر نفسه: ٧٥) إن العذاب الذى تتعرض له هذه الأرواح «هو البرد والحر اللذان ينجمان عن تقلبات الجو وليس لها عدو آخر.» (جينيو، ١٩٩٢م: ٥٢)

الجدير بالملاحظة هنا أن العذاب الذى يراه ويراف للأرواح فى البرزخ هو العذاب نفسه الذى ذكر فى أساطير نهاية العالم فى إيران القديمة. (تفضلى، ١٩٨٥م: ٢١) بعد أن شاهد "ويراف" البرزخ والأرواح الموجودة فيه انطلق نحو رحلته السماوية أى نحو الجنة وكان قد شاهد عند جسر "چينود" أرواح الموتى التى كانت تلازم أجسادها فى الليالى الثلاث الأولى من الموت وهو متطابق مع أساطير نهاية العالم فى إيران القديمة. (هينلز، ١٩٩٢م: ٩٨) وكانت تلك الأرواح تنشد هذه الأنشودة من "گاهان": «ما أسعد من يتمتع الناس جميعاً بخيره، فإننى محسن ويتصف كل شخص بالخير والإحسان بسبب إحسانى، ويمنحنى هرمزد الملك السعيد.» (فرنبغ دادگى، ٢٠٠١م: ١٣٠ و ١٢٩)

دئنا "إلهة الرحلة"

يقول ويراف: «إن روح الإنسـان المحسن تواجه فتاة رائعة الجمال جزاء لأعمالها، وكلامها، وأفكارها. وهى تدعى "دئنا" إنها إلهة تمثل الضمير الإنسـانى وتمنح البشر قوة لاختيار الطريق الأهورائى وقد اعتبرت ابنة اورمزد وسـبندارمد وشقيقة الإلهة أشى. إنها علم أورمزد وملجأ سـبندارمد. إن دورها الأساس يظهر على جسر چينود. عندما تجتـاز الـروح آخر مرحلة من مراحل التحكيم بحضور مهر و رشـن وسـروش وتضع قدميهـا على جسـر چينود وهو الحد الفاصل بين الكون والجنـة، ... فإن دئنا هى إلهة الطريق والرحلة لكونها تقود المتقين من البشـر فى العالم الآخر.» (آموزگار، ۲۰۱۳م: ٣٤) فهى تظهر جميلة بقدر أعمال، وكلام، وأفكار الشـخص؛ فكلما كانت أحسن كانت هى أجمل عند ظهورها. وهذا هو عمل الإنسـان، ودينه، وضميره. فما قام به الإنسـان فإنها تزيّنه له بالحسـن فأعمال الإنسان تظهر هناك أجمل وأحسن أمامه. وعندما تتجه نحو جهنم فإنها تُظهر الصورة ذاتها للشـخص حيث ينعكس الأمر هناك فالأرواح فى جهنم، لم تكن أعمالها فى الحياة سـوى المنكر والسـوء، فيظهر دينها وعملها على هيئة جنية قبيحة المنظر أمامها. ولا يخفى أن «تجلّى أعمال الإنسـان السـيئة أو الحسنة بعد الموت على هيئة إنسان جميل المنظر أو قبيح المنظر يستقبل صاحبها أمر تكرر ذكره فى سـائر النصوص الفهلوية منها قصة دينيگ والروايات الفهلوية وبندهش وزاداسپرم.» (تفضلى، ۱۹۸٥م: ۹۹)

الجنة

شـاهد أرداويراف الجنة فى أربع طبقات حسـب المعتقدات الإيرانية القديمة وهى جنة النجوم، وجنة القمر، وجنة الشـمس، وگروثمان، أو العرش الأعلى. «ونشاهد هذا التقسيم الرباعى القديم فى الكتب الفهلوية، فاستناداً إلى رواية دينكرد يقع البرزخ بين الأرض وطبقة النجوم، وتقع الجنة فى جنة النجوم "طبقة النجوم" ومن هناك فصاعداً. أما الجنة الحقيقية فهى فى طبقة الشـمس حيث آلهة مينو تستقر هناك. أما الطبقة التى فـوق الجنة، فهى گرزمان التى تقع فى الضوء اللامتناهى حيث يقيم امشاسـبندان. إن دخـول المتقين فى أية طبقة من الطبقات يعود إلى نسـبة أعمالهم الحسـنة.» (تفضلى،

١٩٨٥م: ٩٩) إن الطبقات الثلاث الأولى، أى: جنة النجوم، وجنة القمر، وجنة الشمس، تمثل الفكرة الصالحة، والكلام الصالح، والعمل الصالح. (المصدر نفسه: ٢٠) وهى أسس الديانة الزرادشتية.

يقدم أرداويراف وصفاً عن الجنة ويصفها بأطيب الروائح ويعتبر أن مصدر هذه الروائح القادمة من الجنة هو الجنوب؛ ففى ديانة مزديسنا يعتبر الشمال مكاناً لأهرمن والشياطين، أما الجنوب فهو مستقر أورمزد وامشابسندان وهذا يذكّرنا ببرد الشمال القارص والعذاب الذى عاناه آباؤنا جراء ذلك.

بعد مشاهدة البرزخ دخل ويراف بالفكرة الصالحة فى جنة النجوم وهى إحدى طبقات السماء وشاهد أرواح الموتى الذين كانوا يفكّرون فى الخير. إن أهمية العمل الصالح والكلام الصالح تظهر جلياً عندما نرى أن جنة النجوم أدنى مرتبة من جنة القمر وجنة الشمس، ويظهر لنا أن نسبة تمتع الأرواح التى كانت تفكر فى حياتها فى الخير لا تتجاوز مستوى جنة النجمة. وقد شاهد ويراف فى جنة النجوم أرواحاً كانت نسبة أعمالها الحسنة أكثر بقليل من ذنوبها حيث تجاوزت طبقة "هميستگان" "البرزخ". لكنها أغفلت أعمالاً من مثل الدعاء، وعدم الزواج من الأجانب، والقيادة التى كانت ذات أهمية كبيرة فى طقوس ديانة مزديسنا. (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٢) ولكون روح ويراف متصفة بالكلام الصالح فإنها استطاعت اجتياز جنة النجوم إلى جنة القمر حيث تستقر أرواح أصحاب الكلام الصالح. إن الأرواح المستقرة فى جنة القمر قامت بأعمال حسنة أكثر من الأرواح المستقرة فى جنة النجوم، ولكنها كانت غافلة عن الزواج من الأقارب وعن ممارسة "يشت". (المصدر نفسه) إن ويراف الذى كان قد قام بأعمال حسنة فى الأرض دخل هذه المرة فى مقام الصالحين الذين كانوا مشرقين كالشمس ففى جنة الشمس مستقر الأرواح التى كانت صاحبة ملك وقيادة وبشكل عام ذات سلوك طيب. (المصدر نفسه: ٥٣)

بعد اجتياز مقامات جنة النجوم، وجنة القمر، وجنة الشمس التى تمثل الفكرة الصالحة، والكلام الصالح، والعمل الصالح اتجه "ويراف" نحو "گروثمان" الذى هو منزل أورمزد. فقد استطاع كإنسان كامل فى ديانة "مزديسنا" وبعد اجتياز مراحل الخير كلها

أن يكون جديراً بالتقرب من الذات الإلهية. وإن الإمشاسبند الذی يقوده فی هذا المقام نحو مستقر "أورمزد" و "أهلوان" و سائر إخوانه من "الإمشاسبند" هو "بهمن".

«إنه يقوّم أعمال الناس فی آخر مرحلة من التحكيم ويدرک أورمزد قيمة الأشخاص عن طريقة إن الجنة مأواه وإن زرادشت يستطيع الحضور أمام هرمزد عن طريقة.» (بهار، ١٩٨٣م: ٤٥؛ هينلز، ١٩٩٢م: ٧٣؛ عفيفی، ١٩٦٣م: ٣٥) إن بهمن امشاسبند يأخذ بيدی ويراف بالفكرة الصالحة، والكلام الصالح، والعمل الصالح ويقوده إلى حضرة الرب الواحد.

ويلتقی فی جنة الخلد بـ"فروهر"، و"كيومرث" (الإنسان الأول)، و"زرادشت" (نبی الدين الأفضل)، و"كی ويشتاسب"، و"جاماسب"، و"ايسدواستر" (ابن زرادشت)، و"شوشتر".

وفی الجنة بعد مشاهدته لمكانة أورمزد ومجموعة الإمشاسبندان التقی بأرواح الكرماء والأجواد من الناس التی كانت أكثر إشراقاً من غيرها. ثم التقی بأرواح من كانوا فی الدنيا يتلون "يشت" وكانوا على الدين الأفضل، ثم بأرواح من كانوا يتزوجون من الأقارب، وبعد ذلک شاهد مكانة الصادقين، ومن ثم مكانة النساء ذوات الفكر الصالح، والكلام الصالح، والعمل الصالح واللاتی كن مطيعات لأزواجهن. أولئک النساء اللاتی كن قد أرضين مخلوقات أورمزد الصالحة من مثل الماء، والنار، والأرض، والنبات، والبقر، والأغنام ثم التقی بأرواح النساء اللاتی أكثرن من الدعاء وممارسة الطقوس الدينية ومن ثم التقی بمنزل "أرتشتاران" حيث رأى أرواحهم فی هدوء وفرح لا يوصفان وبعد ذلک التقی بمن قتلوا فی الحياة الحيوانات الضارة وبعد ذلک شاهد أرواح الفلاحين والصناع والرعاة فی لباس من النور وفی مكانة رفيعة إذ كانت أعمالهم الصالحة بعلوّ السماء.

ثم التقی ويراف بأرواح العمداء والدهاقين على مكان من الذهب وفراش رائع إذ كانوا فی الدنيا يدافعون عن بلادهم وأبناء جنسهم ساعين فی عمرانها. والتقی بعد ذلک بأرواح الثابتين فی العقيدة فی مكان طيب من النور كما التقی بأرواح المعلمين والباحثين فی شؤون الدين الأفضل والمحامين الذين كانت أرواحهم فی فرح وسرور لا

يوصفـــان. (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٩-٥٤) وقـــد وصف ويراف الجنة بأطيب الروائح وأذكى الهواء وأكثر الأماكن إشـــراقاً مما ينقلب جميعاً فى جهنم فليســـت جهنم إلّا مكاناً بارداً ومظلماً وكريه الرائحة.

نهر من دموع الباكين

لقد زارت روح ويراف بعد اجتياز مقامات الجنة برفقة "سروش أهلو" و"آذر ايزد" نهـــراً كان قـــد تجمع من دموع الباكين. إنـــه نهر متدفق ومظلم كان كجهنم يســـد طريق الصالحين والطالحين معاً لقد وصف أرداويراف لحظة مشاهدته للنهر:

«بعد ذلک أخذ سروش أهلو و آذر ايزد بيدى وذهبنا نحو ما هو أبعد حيث وصلت إلى مكان شاهدت فيه نهراً متدفقاً مظلماً كجهنم كانت أرواح كثير من "فروهران" فيه. تلـــک الأرواح التى كانت غير قادرة على اجتياز النهـــر وكان من بينها أرواح تجتازه بمشقة كبيرة وكانت هناک أرواح تجتازه بسهولة.» (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٩)

يقول بهار عن ذلک:

«إن وجود نهر كبير ومهلک فى جهنم- حسب علمى لم يخضع للبحث والمناقشة فى النصوص الفهلوية ولذلک فإن ذكر اسمه فى هذا النص يحظى بأهمية بالغة حيث نســـب ويراف تلک المياه إلى دموع الباكين على موتاهم، غير أن لأسطورة كهذه تاريخاً طويلاً فى أساطير غربى آسية فهى أسطورة نهر عالم الموتى.» (بهار، ١٩٨٣م: ٢٨٥)

وهـــذا الأمر راجع إلى اعتقاد الزرادشـــتين باعتبار البكاء الكثير على الموتى عملاً سيئاً. فهو عمل لا ينفع ماضى الموتى ولا مستقبل الباكين حيث يسبب الأذى لهم بل إن الأمر المفيد لهم هو الممارسة الصحيحة للطقوس الدينية. (هينلز، ١٩٩٣م: ٩٩ و ١٠٠)

لقد ورد فى مينوى خرد: «من الواضح أن أورمزد قد خلق إيرانويج أفضل من سائر الأماكن والقرى وإن من ميزاتها أن حياة الناس فيها تســـتمر ثلاثمائة عام كما أن حياة الأبقار والأغنام تستمر مائة وخمسين عاماً وإن آلامهم وأمراضهم قليلة ولا يكذبون ولا يعوّلون ولا يبكون ...» (تفضلى، ١٩٨٥م: ٦٢)

فحسب ما ورد فى أرداويراف نامه فإن هذا النهر يسد طريق الميت كما يسد طريق

المفرط في البكاء على الميت بعد موته. (جينيو، ۱۹۹۳م: ٦٠)

جهنم

بعد أن زار ويراف هذا النهر عاد برفقه الملكين اللذين كانا يدلّانه على الطريق إلى جسر چينود ليدخل في جهنم الواقعة تحت الجسر وذلک لمشاهدتها و مشاهدة العذاب فيها. حيث وجدها كالبئر العميقة المظلمة وكان ظلامها دامساً حيث كان بإمكانه أن يتقراه بيده. (جينيو، ۱۹۹۳م: ٦٢) «لقد كان الظلام السرمدي الذي تعيش فيه الأرواح بحيث يمكن أن يتقراه الإنسان بيديه.» (تفضلي، ۱۹۸٥م: ۲۱)

وكانت رائحتها نتنة بحيث كان استنشاق تلک الرائحة يؤدي إلى الإغماء وكانت ضيقة بسبب كثرة عدد المذنبين غير أنه أحس بأن هناک شعوراً بالوحدة رغم كثرة المذنبين فيها:

«كانت ضيقة جداً بحيث لا يمكن لأحد أن يقف هنالک وكل واحد يقول: إنني وحيد هنا.» (جينيو، ۱۹۹۳م: ٦٢ و ۷۰)

كان الزمان يمضي ببطء هناک: «عندما تنقضي ثلاثة أيام هنالک يقول الشخص: "لقد مضت تسعة آلاف سنة ولا يتركونني".» (المصدر نفسه: ٦۳)

بناء على ما ورد في هذا الكتاب فإن جهنم التي تشبه بئراً تبدأ من مكان معين بازدياد العمق حيث يزداد عمقها حيث لا ينتهي ألف صراخ إلى أعماقها إنها جهنم مخيفة مليئة بالبلاء. (المصدر نفسه: ۷٦)

إن هذا القسم من جهنم هو المكان الذي تسيطر عليه الوحدة المطلقة رغم كثرة عدد المذنبين فيه.

يقول ويراف عن ذلک: «... لقد كان المكان مكتظاً بالأرواح بعدد شعرات عرف الحصان لكنها لا تشاهد البعض ولا تسمع أصوات البعض وكانت كل واحدة منها تقول: "إنني وحيدة هنا".» (جينيو، ۱۹۹۳م: ۷٦)

إن ذنوب الأشخاص في هذا القسم من جهنم حسب ما ورد في النصوص الأسطورية عبارة عن:

إطفاء نار "وهرام"(بهرام) التى كان إطفاؤها من الذنوب الكبرى أما سائر الذنوب فهى نزع جسور الأنهار والكذب وقتل الصالحين بدافع الغضب، أو الشهوة، والدناءة، والحسد. (جينيو، ١٩٩٣م: ٧٧)

إن أهريمن يقبع فى هذا القسم من جهنم. لقد التقى أرداويراف فى رحلته هذه بأرواح تتعذب فى جهنم بسبب الذنوب الكبيرة التى اقترفتها. وقد أشار إلى الرجال المذنبين وعقابهم حوالى ٣٣ مرة كما أشار إلى النساء المذنبات اللاتى تتعذب أرواحهن بسبب أعمالهن القبيحة المليئة بالآثام حوالى ٢٧ مرة. كما أشار حوالى ١٩ مرة إلى الذنوب المشتركة بين الرجال والنساء، أما الذنوب التى ذكرها للنساء فهى خيانة الزوج، وعدم إرضاع الرضيع، وعدم الحمية عند "دشتان" (المحيض). (جينيو، ١٩٩٣م: ٦٢)

أما الذنوب الأخرى المختصة بالنساء حسب ما وجده أرداويراف فهى: سلاطة اللسان، والسحر، وعدم الزواج من الأقارب، والقيام بعمل دون إذن الزوج، والبغاء، والزينة المجاوزة للحد المتعارف عليه، وعدم الاهتمام بالأولاد، والإجهاض، وعدم مراعاة احترام النار، مثلا تمشيط شعر الرأس على النار، ووضع النار تحت الجسم "بشكل غير مباشر". (جينيو، ١٩٩٣م: ٧٨ و ٧٩ و ٨٠ و ٨٣ و ٨٤) أما الذنوب الخاصة بالرجال فمن الممكن الإشارة بشكل خاص إلى "اللواط"؛ فأول انسان مذنب شاهده أرداويراف فى رحلته إلى جهنم هو رجل ارتكب اللواط وكان يعاقب عليه. (المصدر نفسه: ٦٣)

«ومن الذنوب الأخرى المتعلقة بالرجال يمكن الإشارة إلى القتل، ومباشرة النساء عند المحيض، والكلام عند الأكل، والتطفيف عند البيع، وإيذاء الناس، والغيبة، وعدم الذبح الشرعى للحيوان، واكتناز الثروات، وعدم الجود، والكرم، والكسل، والخداع، وتلويث المياه، والنار، وحمل الأثقال دون الاستعانة بالآخرين مما يترتب عليه تلويث الجسم، وارتكاب الذنب.» (المصدر نفسه: ٦١ و ٦٤ و ٦٦ و ٦٧ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٠) وتسخير الآخرين، وتوجيه التهمة إلى الناس، وإنكار الولد، واتهام المرأة بالزناء، والسرقة، وإيذاء الحيوانات، وبخاصة الكلاب، وقياس الأرض بالباطل، وعدم الاتصاف بالأمانة، ونقض العهد، وتلويث الماء، واتباع الشهوات، والحكم بغير العدل، والارتشاء،

وعدم تصديق الأرض، واتهامها بالكذب. (المصدر نفسه: ٧١ و ٧٢ و ٧٣ و ٧٤ و ٧٥ و ٧٨ و ٨١ و ٨٦ و ٩٢)

أما الذنوب المشتركة بين الرجال والنساء فهي: إطفاء النار عمداً، تلويث الماء والنار، والكذب، وقتل الصالحين بدافع الغضب، والحسد، وإنكار الدين، والآلهة، وإنكار البعث، والجنة، والتشكيك في حسنات الجنة، وسيئات جهنم، وإيذاء الوالدين، والغيبة، وإيذاء الحيوانات، وعدم مساعدة الفقراء، والكذب، والحسد، وعدم إيواء المسافرين في القوافل، وبشكل عام عدم إكرام الضيف، وعدم الخضوع أمام الحكام. (المصدر نفسه: ٦٥ و ٦٩ و ٨٠ و ٨١ و ٨٥ و ٩٠ و ٩١ و ٩٢ و ٩٣)

إن الكتاب موزع على مائة فصل وفصل، وإن ثمانين فصلاً منه يختص بجهنم، وأهلها، وعذاباتها، والعقاب الذي يخضعون له؛ أما الجنة فقد اختصت بحوالي عشرة فصول من الكتاب حيث تناولت هذه الفصول الجنة، والعرش الأعلى، وأرواح الصالحين، وثوابهم. إن الاهتمام بموضوع جهنم وعذابها كبير جداً مما يجعلنا نعتقد بأن فكرة السعادة والجنة لم يكن مفهومة للإنسان آنذاك بقدر ما كانت جهنم وعذاباتها مفهومة لهم .

كما يمكن التعبير عن هذا الأمر بشكل آخر، وهو أن الفكر الإنساني لم يكن قد بلغ الكمال المنشود الذي يجعله يرى بأن دافع بلوغ السعادة له الدور الكبير في أن يعيش الانسان حياة جيدة. بل كان الخوف من جهنم وعذاباتها هي التي تخيم على حياتهم وكان يجبرهم على أداء الواجبات، والأحكام الدينية، واتباع الأمور الجيدة، ولعل ذلك هو السبب في أننا نواجه في هذا الكتاب أصول الفقه المذهبي، ونشرها، والدعوة إليها. إن العقاب الذي يواجهه المذنبون متناسب في الغالب مع الذنب الذي ارتكبوه في هذا العالم ويعاقب المذنب حسب قانون العقاب وإن العقاب الذي تتعرض له الأرواح المقيمة في طبقة "هميستگان" (البرزخ) هو البرد والحر الناجمان عن تقلبات الجو. (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٢)

ولعل من الممكن التعبير عن التناسب بين عقابهم وذنوبهم على النحو التالي: لكون هذه الأرواح غير ثابتة في الخير وفي الشر حيث كانت تتجه نحو الخير حيناً ونحو الشر حيناً آخر فإنها مضطرة في حياتها الأخروية إلى أن تتعرض للجو البارد حيناً وللجو

الحار حيناً آخر وذلك بالتناسب مع أعمالها.

إن أكثر أنواع العقاب عقاب جسماني وهو متناسب في الغالب مع الذنوب كما مرّ فعلى سبيل المثال، فإن ويراف التقى في موضع بروح رجل كان يتم إجباره على أكل التراب والرماد بعد قياسهما بالدلاء لقد كان هذا الرجل يُخسر الميزان في الحياة وكان يبيع بضاعته بأسعار باهظة للناس. (جينيو، ١٩٩٣م: ٦٦) كما التقى بروح رجل كانت الديدان تأكل لسانه وكان هذا الرجل كذّاباً في الحياة. (المصدر نفسه: ٦٨) وفي بعض الحالات لا يعدو هذا العقاب شيئاً سوى أنه العذاب الذي لا يتناسب مع الذنب، فمثلاً: شاهد ويراف أرواح أناس كانت الأفاعي تلدغهم وتعضهم لقد كان هؤلاء ينكرون الآلهة والدين. (المصدر نفسه: ٧٧) كما شاهد أرواح نساء معلقات بالمقلوب كان قنفذ من الحديد يغرز أشواكه الحديدية في أجسامهن لقد كانت هؤلاء النسوة نقضن عهودهن مع أزواجهن وتخلين عنهم. (المصدر نفسه: ٨٣) كما نجد أحياناً كلاماً عن العذاب الروحي والنفسي للمذنبين: فعلى سبيل المثال التقى ويراف بروح امرأة تسعى للوصول إلى ولدها الباكي لكنها لا تستطيع ذلك لقد كانت خائنة في الدنيا وأفسدت طفلها. (المصدر نفسه: ٨٦)

كما شاهد روح امرأة لا تستطيع حتى "فرشكرد" "يوم البعث" الوصول إلى ولدها إنها كانت قد أحجمت في الدنيا عن إرضاع رضيعها. (المصدر نفسه: ٨٩)

كما التقى في قسم من جهنم حيث ازداد عمقاً بجماعة من المذنبين الجالسين بجوار البعض لكنهم يشعرون بالوحدة ولا يستطيعون مشاهدة بعضهم البعض. (المصدر نفسه: ٧٦) لقد وجد ويراف جهنم مكاناً بارداً جداً لا أثر فيها من النور والحرارة. (المصدر نفسه: ٦٢) ولعل مردّ ذلك إلى البرد القارص الذي ضرب أرض إيران وكان أجدادنا يحملون ذكريات سيئة عن ذلك البرد الشديد.

«لعلنا نحمل في خلايا جسمنا خوف أجدادنا الأقدمين عن البرد والظلام حيث بدأوا رحلة تاريخية عظيمة هرباً من الظلام، والبرد، وطبقاً لهذا الفهم عن النور نجد أن أسمى الأماكن في الجنة للعباد المصطفين هي أكثرها إشراقاً وضوءاً وذلك حسب الأساطير الإيرانية القديمة.» (آموزگار، ١٩٩٢م: ٢٩-٢٣)

إن القضية التى تستوقفنا فى كتاب أرداويراف نامه هى أن النار كوسيلة للعذاب فـى جهنم ذكرت مرة واحدة فقط. (جينيو، ١٩٩٣م: ٥٥) فبعد البحث عن ذنوب هؤلاء فـى الدنيا يتضح لنا أنهم كانوا ممن أطفأوا نار بهرام فـى الدنيا والجدير بالملاحظة أن استخدام النار كعذاب يتم فى تلك الحالة فى القسم الأعمق من جهنم أرداويراف نامه.

ومـن القضايا الجديرة بالاهتمام والتى تثبت صحـة المقارنة بين أفكار أرداويراف نامه مع أسـاطير نهايـة العام لدى الإيرانيين القدماء هى مقارنـة هذا الأثر مع نقوش "كرتـير". فعلى الرغم من زعم الباحثين «بأن النص الذى يروى مشـاهدة كردير للعالم الآخر مقطّع غير منسـجم غير أن تلكالألواح تحظى بأهمية بالغة بسبب احتوائها على تاريخ المعتقدات الخاصة بالعالم الآخر. لقد وصلتنا أربعة نقوش بالفارسـية الوسـيطة "الفهلوية" وهى عبارة عن: ١. لوح سر مشهد ٢. لوح نقش رستم ٣. لوح كعبة زرادشت ٤. لوح نقش رجب.» (تفضلى، ١٩٩١م: ٧٢٤ و ٧٢٣)

وقد أثبتت الدراسـات التـى أجريت حول هذه النقوش أن مضمونى لوحى "سـر مشـهد" و"نقش رستم" متشابهان، وقد قسمهما الباحثون إلى قسمين هما: القسم الأول الذى يشـتمل على التعريف بكرتير، والقسـم الثانى الذى يشـتمل على شرح معراج كرتير. (المصدر نفسه: ٧٢٥)

فى القسـم الثانى من اللوحين اللذين يشـتملان على شـرح معراج كرتير نشاهد تشـابهات من حيث الشـكل والمضمون مـع أرداويراف نامـه إذ إن كرتير الذى كان خاضعاً للآلهة وكان قد بلغ مكانة سـامية فى الحيـاة طلب من الآلهة أن تظهر له -إذا أمكـن- العالم الآخـر والجنة وجهنم ليعلم هل هو من الفائزيـن بعد الموت وأن الدين "دئنا" سيقوده إلى الجنة أم إنه من المذنبين وأن الدين سيقوده إلى جهنم. (المصدر نفسه: ٧٣٤ و ٧٣٣)

إن التشابه المذكور آنفاً بالإضافة إلى وجود الكثير من المصطلحات المماثلة فى هذه النقوش من مثل دئنا وجسر چينود وميزان الإله رشن الذى يضطلع بمهمة تقويم أعمال الناس حسـب المصادر الزرادشـتية يؤكد لنا أن الصورة التى رسمها لنا فى هذه الرحلة متطابقة تماماً مع الأساطير المتعلقة بنهاية العالم لدى الإيرانيين.

النتيجة

وفى الختام لا بد من القول بأن رحلة اردويراف، إلى جانب كونها دعوة دينية لنشر الآداب والتقاليد والمعتقدات وأصول الفقه والديانة الزرادشتية غير أنها تحكى عن أساطير نهاية العالم لدى الإيرانيين القدماء، وتثبت أن الصور التى يعرضها علينا ويراف عن عالم الأرواح تتطابق مع الأفكار التى كان يحملها أجدادنا عن الحياة وعن عالم ما بعد الموت .

إذ كما أسلفنا فإن جميع الصور المتعلقة بمصير الروح بعد الممات والتى يعرضها ويراف فى رحلته من مثل الدين (دئنا)، وجسر چينود، والميزان لتقويم الأرواح، والذنوب، والثواب، والعقاب موجودة فى الآثار المتبقية من العهود القديمة، مثل:گاتها، ودينكرد، وبندهشن، ومينوى خرد، ونقش لوح كرتير الحجرى .

إن هذه الأمور تؤكد بشكل واضح أن الذين كانوا يعيشون فى هذه البلاد عبر آلاف السنين كانوا يعتقدون بالمعاد لذا فقد كانوا يشعرون بمسؤولية عظيمة تجاه الحياة لأنهم كانوا على يقين من أمر واحد وهو أنهم سيتمتعون بالحياة الأخروية على أساس الحياة التى يعيشونها فى هذه الدنيا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

آموزگار، ژاله. (١٩٩٣م). رازهای اسطوره در فيلم مسافران. طهران: انتشارات روشنگران.

ـــــــــــ (٢٠١٣م). تاريخ اساطيرى ايران. ط ١٥. طهران: انتشارات سمت.

افلاطون. (٢٠٠٩م). جمهور. ترجمه فؤاد روحانى. طهران: انتشارات علمى و فرهنگى.

بهار، مهرداد. (١٩٨٣م). پژوهشى در اساطير ايران. طهران: انتشارات توس.

پورداود، ابراهيم. (١٩٩٩م). گاتها كهنترين بخش اوستا. ط ١. طهران: انتشارات اساطير.

تفضلى، احمد. (١٩٨٥م). مينوى خرد. طهران: انتشارات توس.

ـــــــــــ (١٩٩١م). يكى قطره باران. ط ١. طهران: چاپخانه مهارت.

دانته. (١٩٧٨م). كمدى الهى. ترجمه شجاع الدين شفا. طهران: انتشارات اميركبير.

ژينيو، فيليپ. (١٩٩٣م). أرداويراف نامه. ترجمه ژاله آموزگار. طهران: انتشارات معين.

سنايى. (١٩٨١م). مثنوى هاى حكيم سنايى. تصحيح مدرس رضوى. طهران: انتشارات بابک.

عفيفي، رحيم. (۱۹٦۳م). أرداويراف نامه. مشهد: چاپخانه دانشگاه.

فرنبغ دادگی. (۲۰۰۱م). بندهش. گزارنده مهرداد بهار. ط ۲. طهران: توس.

کتاب مقدس عهد عتيق و عهد جديد. (۲۰۰٤م). ترجمه فاضل خان همداني، ويليام گلن، هنری مرتن. ط ۲. طهران: اساطير.

مرديوار، کتايون. (۱۹۹۰م). شايست ناشايست. طهران: مؤسسه مطالعات وتحقيقات فرهنگی.

معری، ابوالعلاء. (۱۹۷۸م). آمرزش. به کوشش عبدالمحمد آيتی. ط۲. لامک: لانا.

ناس، جان. (۱۹۹۳م). تاريخ جامع اديان. ترجمه علياصغر حکمت. ط ٥. طهران: انتشارات وآموزش انقلاب اسلامی.

ويرژيل. (۱۹۹٦م). انه ايد. ترجمه ميرجلال الدين کزازی. ط ۲. طهران: نشر مرکز.

هومر. (۱۹۸۰م). أديسه. ترجمه سعيد نفيسی. ط ٤. طهران: بنگاه ترجمه ونشر کتاب.

هينلز، جان. (۱۹۹۲م). شناخت اساطير ايران. ترجمه ژاله آموزگار و دکتر احمد تفضلی. طهران: نشر چشمه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد التاسع عشر – خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ١٤٦ ـ ١٣١

الأنا والآخر في رواية "ثريا في غيبوبة" لإسماعيل فصيح

فاطمة كاظم‌زاده*

الملخّص

رواية "ثريا في غيبوبة" لإسماعيل فصيح من الروايات المعاصرة التي عُرضت فيها فترة مهمّة من حياة إيران السياسية والتاريخية (في الثمانينات)، وأشير إلى حضور "الآخر" فيها. و"الآخر" بالنسبة لـ "الأنا" أو "الذات" الإيرانية –في بحثنا هذا– هو كل من لا يحمل الهوية الإيرانية. وتمّ الاعتماد على المنهج التحليلي مع محاولة لتبيين شروط التعبير عن "الآخر"، ومنظومة قيمه، ومظاهر ثقافته، وطرائق حياة الشعوب، والدين، والمعتقدات، واللباس، والعادات، والتقاليد ... إلخ قدر الإمكان.

لقد كَثُرت صورة الآخر سواء الغربية منها أو الشرقية في رواية "ثريا في غيبوبة"؛ حيث نلاحظ فيها صورة مشوّهة للآخر الأمريكي. وأما بالنسبة لفرنسا فمع أنها بلد أوروبي إلاّ أنّها كانت تتمتع بصورةٍ موضوعية في أذهان شخصيات الرواية. لقد رسم فصيح في الرواية صورة سلبية للعرب والأتراك. و"الأنا" التي تتجلّى في شخصية (ثريا) المغمى عليها، تشير إلى حالة إيران إبان الحرب المفروضة.

الكلمات الدليلية: صورة الآخر، الذات، فصيح، رواية، ثريا.

*. أستاذة مساعدة للغة العربية وآدابها بجامعة علوم ومعارف القرآن الكريم، طهران، إيران
kazemzadeh@qurqn.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/١٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/١١ش

المقدمة

بدأ الاهتمام فى العقود الأخيرة بأحد فروع الأدب المقارن، وهو علم دراسة الصورة الأدبية (أو الصورولوجيا: Imagologie) وقد شهد هذا العلم ازدهاراً ملحوظاً بسبب مناخ التعايش السلمى الذى بدأ يظهر لدى أغلب الدول، والميل إلى التفاهم والتقارب الذى حلّ محلّ الحرب والصراع. (عبود، ٢٠٠١م: ٤١٨؛ وعبود، ١٩٩٢م: ٣٧١) وتعنى الصورة فى بحثنا هذا الصورة الذهنية والقومية التى تُقدّمها الرواية للشعوب الأخرى.

إن دراسة التمثيلات الأدبية للآخر، ومواجهتها بتمثيلات الذات تشكل منحىً جديداً ومثمراً فى الدراسات النقدية، وتشكّل فى الوقت نفسه مساهمة قيّمة فى حوار الثقافات. (عبود، ٢٠٠٣م: ٣٣) ونظراً لاختلاف مفهوم "الآخر" باختلاف وجهة النظر فلسفية كانت أم نفسية، سوسيولوجية أم دينية، سياسية أم تاريخية، فإنه سوف يتم الاعتماد على وجهة نظر محددة فى هذا البحث، وهى وجهة نظر سياسية-تاريخية.

يسعى البحث فى ضوء هذا المفهوم أن يدرس صورة "الآخر" فى رواية "ثريا فى غيبوبة" للروائى الشهير إسماعيل فصيح، حتى يكون البحث خطوة لتبيين صورة الآخر الأجنبى، ومن ثمّ الوصول إلى فهم كامل للهوية الإسلامية والإيرانية فى فترة هامة من تاريخ إيران، وهى إبان الحرب المفروضة.

ويرمى البحث من خلال الدراسة أن يظهر أنواع "الآخر" فى رواية "ثريا فى غيبوبة"، كما يبرز كيفية تفاعل "الأنا" مع "الآخر"، ويحاول أن يكشف مجمل الأفكار والقيم التى تشكل وجدان الشعب الإيرانى. يوجّه الكاتب نقده إلى الذات الناظرة فى بعض الأحيان، ويرسم صورة الآخر الغربى والشرقى عبر الحديث عن الأبطال الأجنبيين، وهو يمجد سلوكهم وتصرفاتهم أحيانا وينقدهم أحيانا أخرى. وفى النهاية سيسلط البحث الضوء على موقف الراوى تجاه الآخر الإنكليزى والفرنسى والتركى والعربى؛ هل هو يختار الموقف الإيجابى أم السلبى، أو يقف فى موقف التوازن والتعادل بين الذات والآخر؟!

وغنى عن القول، أنّ صورة "الآخر" فى الرواية والقصة قد عولجت باتساع، كموضوعات وأفكار وعلاقة سياسية واجتماعية واقتصادية. فقد عنى باحثون كثيرون

بالتجلیات الروائیة والقصصیة لعلاقة الذات الشـرقیة بالآخر الغربی والأوروبی. ولكن هذا النوع من الدراسـات فی الأدب الفارسـی هو جدید إلی حد ما. والقصة والروایة الایرانیة لم تعالجا من حیث صورة "الآخر" إلا فی كتب ومقالات معدودة ومنها: "صورة العرب فی الأدب الفارسـی" لـجویا بلندل سـعد و"فی المرآة الإیرانیة؛ صورة الغرب و الغربیین فی القصة الإیرانیة" لـمحمد رضا قانون پرور، ومقالة "صورة الذات والآخر فی روایة سووشون" لـفاطمة كاظم زاده ولیلا قاسمی... إلخ. كما لا نستبعد وجود دراسات نقدیـة حول روایة "ثریا فی غیبوبـة"، رغم ذلك یمكن القول إن الدرس النقدی المقارن لهذه الروایةلم یتناوله باحثٌ حتی الآن.

أهمیّة البحث ومسوغاته

الهویة ووعی الذات من أهم الموضوعات التی شغل بها المفكرون فی عصرنا الحدیث. وهـذه الذات لدیها توأم لا یفترق عنهـا، ولا یمكن معرفتها من دونه؛ ألا وهو "الآخر". وبما أنّ "الأنا" حین تنظر إلی "الآخر" لا تنقل صورته فحسب؛ بل تنقل صورتها الذاتیة أیضاً، وما نریده من مفهوم الصورة كلّ صورة تنبثق عن إحساس مهما كان ضئیلاً بالأنا بالمقارنـة مع "الآخر"، فالصورة هـی تعبیر أدبی أو غیر أدبی عن انزیاح ذی مغزی بین منظومتین من الواقع الثقافی (انظر: باجو، ۱۹۹۷م: ۹۱) أی: «الصورة عرض لواقع ثقافی یسـتطیع من خلالها الفرد أو الجماعة الذین شـكلوها أن یكشـفوا أو یترجموا الفضاء الثقافی أو الأیدیولوجی الذی یقعون ضمنه.» (كاظم، ۲۰۰٤م: ٦۳)

إذن، دراسـة صورة "الآخر" ضـرورة لتوجیة الانتباه إلـی التحدیات التی تواجه هویة "الأنا" الثقافیة التی ظهرت منذ نهایة القرن العشرین حتی الآن، وقد باتت العولمة تشكل تهدیداً للهویة الثقافیة للأنا؛ ولا یمكن مواجهة هذه التحدیات بالصدام مع الغرب و"الآخر".

ویبقـی واضحاً من بین الأجناس الأدبیة أنّ الفن الروائی یُعنی بنقل وجدان الواقع أكثر من كل الأجناس الأدبیة الأخری. فالروایة هی جنس أدبی یفسـح المجال لمعرفة هـذه الصورة من خلال صراع الشـخصیات مع ذاتها من جهـة، ومع ما یعرف بالآخر

الخارجی أو الأجنبی من جهة أخری.

«أما اللقاء بین "الأنا" و"الآخر"، فإنه یشّکل قضیة فنیة أدبیة؛ فقد کان لهذا اللقاء تأثیراته الکثیرة ولاسیما فی الأدب لیکوِّنَ بالنتیجة موضوعَ الدارس المقارن.» (مجموعة من المقارنین الفرنسیین، ١٩٩٩م: ١٤٧)

ولـذا وقع الاختیار علی روایة "ثریا فی غیبوبة" مـن بین الروایات الإیرانیة؛ لأنها تتنـاول الأحداث والوقائع التی جرت من خـلال الحرب المفروضة (من جانب العراق ضد إیران)، وتشـرح ما فعل الآخر العدو (الآخر الغربی أو الآخر الشرقی) ضد البلد. والروایة تبحث عن جذور المشـاکل الاجتماعیة والسیاسـیة والاقتصادیة التی تعانیها البلد، کما تشـیر إلی حیاة المهاجرین من إیران والمغتربـین الذین ترکوها فی غیبوبتها أثناء الحرب، ورجّحوا العیش فی ضل المجتمع الغربی (فرنسا).

منهج البحث

لقد اُعتمد فی هذه الدراسـة علی المدرسة الفرنسیة أی علاقة التأثیر والتأثر والبعد التاریخی، کما کان الاهتمام والتعامل بالبعد الجوهری والأساسـی للأدب، أی مع بنیته الجمالیة، کما استعانت بالمدرسة السلافیة أو المادیة الجدلیة فی دراسة المضمون والنمط فی روایة "ثریا فی غیبوبة" بحسب الظروف الاجتماعیة والاقتصادیة والسیاسیة والثقافیة لإیران من خلال الحرب المفروضة.

إنّ الصورة المقصودة فی بحثنا هذا هی الصورة الذهنیة والقومیة التی تُقدّمها الروایة للشـعوب الأخری، وقدرة الروایة علی التمثیل، وعرض الصورة بنجاح، مدینة بکونها صادقة. وبالمجمل، الصورة تعبر عن صاحبها وأغراضه أکثر مما تعبر عن حقیقة "الآخر". (انظر: کاظم، ٢٠٠٤م: ٤٧)

دراسة موجزة عن الروایة

"ثریا فی غیبوبة" روایة لإسماعیل فصیح، یسـرد أحداثها بلسان إحدی الشخصیات (السارد المشـارک). تبرز الروایة أحوال إیران إبان الأسـابیع الأولی للحرب، وتبیّن

بعض حقائق الحرب العراقية-الإيرانية، وتشرح ما يعانيه المنفيون الإيرانيون من مشاكل في "باريس"، وانفصالهم الفكرى والوجدانى عن أمّتهم. وعنوان الكتاب يشير إلى غيبوبة إيران أثناء الحرب!

تعنى الرواية بمسائل عدة منها: شرح ما حدث للرهائن الأمريكيين في إيران، وأحوال الطلاب، والمثقفين، والرأسماليين، والمناضلين السياسيين الإيرانيين في "باريس". وتقارن الرواية بين أوضاع إيران المتفجّرة والمنكوبة، وأحوال العالم خارجها، ولاسيما فرنسا حيث يسودها الأمن والرفاهية.

بطل الرواية هو "جلال آريان"، الذى يسافر من إيران إلى فرنسا في زمن الحرب بين إيران والعراق، ليلتحق بابنة أخته التى تصاب بالغيبوبة إثر حادث التصادم، وهى راقدة الآن في مستشفى بـ"باريس". يخطو "جلال" خطواته إلى عالمٍ منفصلٍ تماماً عن المشاكل والمصائب الإيرانية. يعيش الناس في "باريس" في جوّ هادئ من دون أىّ اضطراب، ويسيرون في شوارع فارغة من المارّة؛ في حين تجرى في إيران مذبحةٌ عامة للنساء، والرجال، والأطفال الأبرياء، والمدن الإيرانية واقعة تحت قصف المدافع والطائرات العراقية. كان هدف "جلال" من سفره إلى "باريس"، زيارة "ثريا" كما يبدو، ولكنّ القارئ يفهم مباشرة بأن الحكاية شيء آخر. لذا نراه أثناء إقامته، بين حين وآخر، يقوم بمطالعة كتاب "كلاب الحرب (Dogs of War)" لفردريک فورسايت[1]. يتطرق هذا الكتاب إلى استثمار جماعة من العملاء الدوليين في جمهورية زنجبار. وغرض الكاتب من ذكر هذه الرواية الأجنبية متزامناً مع روايته الأصلية، المقارنة بين إيران وزنجبار لوجود التشابه بينهما، فمناجم النفط متوفرة في إيران، كما هى ذخائر الذهب الأبيض في زنجبار، أمّا محاولة البلدان الأجنبية لامتلاک ثروات البلدين، فهى قائمة على قدم وساق.

«أتيت هنا وإنى في خضمّ أكبر تحولات مصيرى ومصير عشيرتى وقومى. أبكى بالعربية. اللغة الفارسية لا تسعف آلامى... أنا في زنجبار...؛ أنا في مركز طوفان واقعى الذى لم يخترع من أجله حتى الآن لغة ولا يأبه أحد! أنا في أواخر القرن العشرين، في

1. Frederick Forsyth

بداية عهد التشــتت والضياع. وفى زنجبار يرسمون الخرائط الجغرافية على رمال شاطئ البحر، ويكتبون التاريخ بلعاب الميّت. فى زنجبار تسير التقاويم والساعات إلى الوراء... .» (فصيح، ١٩٩٥م: ٤٢٨)

يعتقــد فصيح بأنّ الفوضى الموجــودة فى البلدين (إيران وزنجبار) تســبّبها البلدان الغربية. لكن المســألة الرئيســة هى لغز المثقفين الإيرانيين، ولاسيما الذين تركوا إيران لكى يعيشــوا فى أوربا وأمريكا. ينقسم هؤلاء المثقفون إلى قسمين بالنسبة لما يحدث فى إيران.

القسم الأول: هم الذين لديهم اتجاهات مواطنيهم الثوار نفسها، ويشيدون بـ"الأنا" المقاوم بصورة إيجابية. والقســم الثانى: هم الذين يعكســون صورة سلبية للأنا، وصورة إيجابية للغرب عبر استســلامهم، ويشعرون أنّ الغربيين متقدّمون علماً وتكنولوجياً، وأنّ لديهم جميع ما يحتاجه الإنسان للحياة المريحة والحديثة:

«أشكال مختلفة منهم من كان موجوداً بفرنسا قبل الثورة، بعضهم هرب وقت الثورة وبعدهــا، وبعض آخــر هربوا بعد الحــرب. يتكاثف جمعهم هنــا. ومجموعتان أخيرتان محتالون... بينهم كل تافه وكل دون!» (فصيح، ١٩٩٥م: ١٧٦)

يظهر فى رواية فصيح شــيئان متضــادان، الأول: التضاد والتباين بين "جلال آريان" والجيل الضــالّ أو المهاجرين المرفهين الذين يتأوّهون بآهــة الغربة. وهذا الأمر متوفر فى نصّ الرواية: «املأ الكأس... فليس فى وادى الخراب هذا شــراب غيره، ينقذنا من حالنا المهدم.» (فصيح، ١٩٩٥م: ١١٣) والثانى: التضاد بين التنوعات، والهدوء، والعشق، والمحبــة الحاكمة بجوّ "باريس" مقابل مدينة "آبــادان" أيام الحرب: «"آبادان" والنيران، "آبادان" والدماء وقذائف الهاون التى شرّدت الكلاب والقطط من المدينة أيضاً.» (انظر: حنيف، ٢٠٠٧م: ٨٠)

الآخر

انقســم الأدباء والمثقفون فى نظرتهم إلى الآخر (بمعناه العام) إلى قسمين: قسم منهم صــار مقلّــداً للتيارات الغربية وهو ما نراه فى التيارات الفكرية التى تهدّد أســس أدبنا

وتزلزل قيمه؛ وقسم آخر وقف ضد التيارات الغربية، وهذا أيضاً نتيجة انبهاره بالآخر. وفى بعض الأحيان يهرب الأديب بخياله إلى الغرب، فهو يودُّ الهروب من مجتمع متأخر تقنياً، وإدارياً، واجتماعياً. وقد تنبع صورة "الآخر" من تناقض حضارى، أو سياسى بين الأمة التى ينتمى إليها الأديب، وأمة أو أمم أجنبية. (عبود، ١٩٩٢م، ٣٧٦) هذا البحث يمهّد الأرضية لدراسة "الآخر" فى رواية "ثريا فى غيبوبة"، ومن ثم الوصول إلى مواقف الراوى –وهو ممثل للذات الإيرانية– تجاه هذا الآخر الأجنبى.

صورة الآخر الفرنسى فى الرواية

يرسم الراوى صورة فرنسا لدى بعض مثقفى إيران الذين كانوا ملتزمين بالثورة والجمهورية الإسلامية، ويتجلّى نموذج هذه الجماعة فى "قاسم يزدانى"، وهو طالب فى قسم الكيمياء الحيوية فى مرحلة الدكتوراه بجامعة "باريس". يعدّ "يزدانى" الغربَ ذليلا وحقيراً، ويريد أن يأخذ منه العلوم والتكنولوجيات فحسب، ولا شىء آخر. هكذا يريد الكاتب أن يرينا وجهة نظر "الأنا" بالنسبة للآخر الغربى. يتحدث "يزدانى" فى حوار مع "آريان" عن الفرق بين التطور العلمى والفساد، ويرفض ما فى فرنسا، ويقول:

«إن الإسلام لا يخالف العلم، وإنما لا يخالف غير الفساد والفحشاء ... ونحن سوف نظل نقاتل حتى يتوارى الكفر من العالم.» (فصيح، ١٩٩٥م: ٢٨٤و٢٨٨)

يحاول الكاتب أن يحافظ على وجهة نظره الموضوعية بالنسبة لفرنسا، وإذ نقدها من جهة، أشاد بها من جهة أخرى. ويرى الراوى "باريس" أفضل مكان للعيش ويقول:

«يبدو أن كل سكان العالم ينسلون من كل حدب وصوب داخل باريس. وباريس للجميع فى نهاية المطاف. ويأتى أخيراً إليها كل متعب وعاجز وطريد ومن أىّ مكان، ولا يغادر باريس أحد قطّ، لو كان عاقلاً، إلى أى مكان.» (فصيح، ١٩٩٥م: ١٩٤-١٩٣)

إنّ مشكلة المثقفين الإيرانيين التى يوضّحها فصيح فى روايته هذه، هى فى الحقيقة مشكلة الشعب الإيرانى كله. وهذه المشكلة هى اللغز نفسه الذى يحاول الإيرانيون أن يحلّوه عبر مواجهاتهم الأولية مع الغرب فى القرون الأخيرة. إنّ صورة أو صور الغرب والغربيين التى تظهر فى الروايات والقصص، تؤثر فى صعوبة حلّ هذه المشكلة، وتزيد

الحيرة، فإعجاب الإيرانيين بالآخر لغز ومعضلة معقّدة، وفي الوقت نفسه هو أمر بسيط؛ إذ يمجّد الإيرانيون التقدم والتطور الغربي، ويحسدونهم عندما يقارنون مجتمعهم بالمجتمعات الغربية. هم يعانون من إحساسهم بالاحتقار أمام الغرب، ولذا، فهم حينما يتوقفون عن غرورهم، ويتعاملون مع الغرب ليستفيدوا منه في العلم، فإنهم يدركون بأنّ هذه الصفقة ستأخذ منهم هويتهم وقيمهم التقليدية. إذن يصف فصيح هؤلاء المثقفين بـ"الجيل المنسيّ"، وهذا وصف يُعَمَّمُ على جميع الإيرانيين الذين فقدوا قيمهم وتقاليدهم أمام الغرب من دون أن يأخذوا منه شيئاً ثميناً. (انظر: قانون پرور، ٢٠٠٥م: ٤٤) وهذا الأمر أكّده الكاتب في إيضاح كيفية حياة أبطال الرواية (مثل حكمت وبارسي بور و...) الذين هاجروا إلى باريس للنيل على حياة أكثر ترفا وتقنية، ولكنهم ضيعوا أنفسهم كما فقدوا آمالهم البعيدة.

صورة الآخر الأمريكي في الرواية

يشير الراوي في المشاهد النهائية من رواية "ثريا في غيبوبة" إلى صورة "الآخر" الأمريكي الذي يتجلى في امرأة سوداء، جاء والدها من "نيويورك" إلى "باريس" على أمل الحصول على حياة أفضل وأسهل مما كان عليه. لكنهما لم يحظيا بشيء سوى الوحدة، والانفراد، والعزلة. تتقرب هذه الشخصية من "جلال" لمساعدته، ولكنها تختفي بعد مرافقته ليوم واحد. وفي نهاية المطاف يظهر له بأنها كانت سارقة، وسرقت كلّ نقود "جلال". وهكذا، تسربت إلى الرواية النظرة السلبية للسود الأمريكيين وتصرفاتهم اللّاشرعية واللّاعرفية. ومن الممكن أن نستنتج بأنّ الغربة هي السبب في التصرفات السيئة للناس، ولا علاقة لتصرفاتهم بالعرق أو الجنسية.

تبرز في الرواية صورة أمريكا ممثلة الاستعمار الجديد خليفة إنكلترا:

«الممارسات التي كانت الإمبرالية الإنكليزية تقوم بها أوائل هذا القرن وقتَ سيطرتها، وإمبراطوريتها، تقوم بها الإمبرالية الأمريكية... وعاد الاستعمار يفرض نفسه على البلاد. قامت إنكلترا بهذه الممارسات سنوات طوالاً ثم أفاقت... ثم فعلت أمريكا

الأسلوب نفسه بعد ذلك بفترات، ربع قرن أو أكثر بقليل. أى أن أمريكا تبحث عن جماعة صغيرة من الهيئات الحاكمة، وعن طريقهم -مثل كابوكى ومثل الشاه ومثل سوموزا- تنفذ مخططاتها، وتتعب الشعوب تعباً تاماً. بعد هذا ما الذى نفعله؟ الثورة والحرب والموت لأمريكا ... سواء فى الشرق الأقصى أم فى أمريكا اللاتينية.» (فصيح، ١٩٩٥م: ٢٨٠)

يعتقد الكثير من المفكرين بأن الاستعمار هو نتيجة ما يجرى فى البلد المستعمَر ولا فى البلد المستعمِر! عدم وجود بنية سياسية واجتماعية حصينة ومقبولة فى البلاد التى لا يحظى الناس فيها بالحرية والاستقلال من أهم دلائل وقوع ظاهرة الاستعمار. فى مثل هذه البلدان لا يهتم الشعب بعقائده ولا يقوم بالدفاع عنها، ولا يختلف عنده هذا الحاكم أو ذاك.

صورة الآخر الإنكليزى فى الرواية

تتناول رواية "ثريا فى غيبوبة" موضوع الحرب الإيرانية-العراقية، وتقارن إيران بفرنسا، إلّا أننا نجد فى بعض صفحات الرواية الإشارة إلى بقية بلدان أوربا، ومن بينها إنكلترا كرمز للاستعمار الدولى كما ذكر سابقاً، ونرى فى هذه الرواية قسمين من الإيرانيين المهاجرين إلى أوربا: يشمل القسم الأول الذين بقوا على معتقداتهم وقيمهم الإسلامية والثورية، ويشمل القسم الثانى الذين ساعدوا الجهات الأجنبية والاستخبارات المعادية ضد إيران. إنهم كانوا يحمدون الحرية والرفاهية الموجودة فى الغرب، ولاسيما فى إنكلترا، ويرفضون الآداب والسنن الإيرانية القديمة، ويسمّون إيران بلداً متخلفاً وغيرَ متحضر. وأما الكاتب فقد اتخذ موقفاً موضوعياً بالنسبة لإنكلترا وأبرز خصائصها السلبية والإيجابية. لم يقف فصيح إلى جانب المتغربين، ورفض رؤية المتعصبين، وحاول أن يتخذ موقفاً عادلاً.

يشير الراوى إلى مساعدة الإنكليز العراقَ، ويبرز غضبه ممّا فعله الغرب، ولاسيما الإنكليز ضد إيران. وفى الوقت نفسه لا ينسى أن يمجّد الرفاهية والحرية الموجودة فى هذا البلد الأوربى. فمثلاً تصف "ليلى آزادة" "لندن"، وتوصى "جلال" بأن يسافر إليها

للنزهة:

«هيا نذهب إلى لندن، يومين، ثلاثة... أنا وأنتَ وخالى الذى وصل حديثاً، وهو غنىٌ، ويريد أن يسافر إلى لندن محبّةً. و أنت عارف باللغة، وأهل الحب والصفاء... .» (فصيح، ١٩٩٥م: ١٨٠)

صورة الآخر الألمانى فى الرواية

يبــدو أن الرواى اختار الحديث عن الــدول التى كان لها دور فى الحرب المفروضة. وبما أن الكاتب كان حاضرا فى جنوب إيران إبان الحرب فهو يحكم على أساس موقف الآخر بالنسبة لإيران والحرب. إن ألمانيا ساعدت العراق فى الحرب ضد إيران بصورة ســرية، كما باعته الأســلحة والقنابل الكيمياوية المتطورة، ولكنها لم تشارك فى الحرب ضــد إيران مباشــرة. فلهذا نرى موقف بعض من الأدباء إيجابيــا أو منصفا على الأقل بالنسبة لهذا البلد الأوروبى.

ألمانيــا من أهمّ الدول التى يتحــدّث راوى "ثريا فى غيبوبة" عنها، ونجده يمجد ألمانيا إلى حد ما، ويؤكد أنّ القانون المسيطر على هذا البلد وظروفه الاجتماعية والاقتصادية المطلوبة تؤدى إلى رغبة الناس فيها دائماً:

«مدينة أشــتوتجارت مدينة عظيمة، وســكانها فى غاية الانضباط، والإنسان يُسعد بهم، وسكّان همبورج راقون أيضاً، وجوها عظيم على وجه الخصوص، ويسعد الإنسان بجوّ همبورج، وإذا ألقى أحد عقب ســيجارة فى الطريق فى أشتوتجارت أخذ بمخالفة من الشرطة. وفى همبورج وأشتوتجارت سوق رائجة جداً لسجّاد إيران، وفى الواقع فى هذه البلاد يقدر سكانها قيمة هذا الفن الإيرانى الأصيل.» (فصيح، ١٩٩٥م: ٢٠٨)

وهذا شاهد على النظرة الإيرانية الإيجابية للألمان فى رواية "ثريا فى غيبوبة".

ومــن الجدير بالذكر أن ألمانيا كانت إحدى الدول الــتى اتخذت موقفا حياديا إزاء الحرب المفروضة، وحاولت اســتقرار الســلام بين إيران والعراق، كما أقامت علاقات دبلوماســية واقتصادية مع إيران بعد الحرب، وهكذا نظر الإيرانيون إليها نظرة ايجابية

تقريباً.

صورة الآخر التركي في الرواية

تبدأ القصة بحصول "جلال آريان" على تأشيرة السفر، وتوجهه إلى تركيا عن طريق البرّ، لكي يستقلّ طائرة منها إلى "باريس". يريد الراوي (جلال) أن يشير إلى بعض صفات الأتراك، ويشرح ما فعلوه بالمسافرين الإيرانيين حين دخلوا الأراضي التركية، و«هو ينتقد نوعاً ما وضع التفتيش والمعاملة على الجانب الثاني من الحدود، في محاولة للإيحاء بمقارنة، ولكن انتقاده هذا فاتر، فهو لايشير إلى فظاظة المأمورين الأتراك أو افتعالهم التأخير لابتزاز الرشي من المسافرين.» (عبدالأمير حمدان، ٢٠٠٧م: ٤٦٣) وهكذا يتهم الراوي الأتراك بأخذ الرشوة وسوء معاملة المسافرين، ويرسم صورة سلبية لسلوكهم الأخلاقي وتصرفاتهم.

ومن الجدير بالذكر أن موقف الراوي هذا حول الأتراك يرجع إلى خلفية تاريخية توجد في العلاقات بين الفرس والأتراك. وموقف الراوي السلبي للأتراك لا يرتبط بموقفهم تجاه الحرب؛ لأنهم اختاروا موقفا حياديا، وحاولوا أن تستمر علاقاتهم السياسية والتجارية مع إيران والعراق طوال الحرب وبعدها. وتركيا كانت تفكر بحفظ قوتها الاقتصادية وثباتها الداخلي ولا غير.

صورة الآخر العربي في الرواية

"الآخر" العربي في رواية "ثريا في غيبوبة" يختص بالعراق كما هو شائع في روايات فصيح، ويرسم الكاتب صورة سلبية لهذا البلد، والراوي يتذكر مذكراته في "آبادان" من حين لآخر، ويؤكّد أن الدمار في إيران هو نتيجة الحرب التي فرضها العراق عليها بمساعدة الدول الغربية مثل أمريكا، وإنكلترا، وفرنسا وبعض الدول العربية كالسعودية.

ففي مشهد من مشاهد الرواية يشير "جلال" إلى العراقيين ويقول:

«القذرون والمجانين... والملاعين يضربون المدن والشوارع، والمنازل والأبرياء.

تسأل: العرب؟

– الصداميون الكفرة.

– من المقصّر؟ ومع من تحاربون؟ مع السعودية العربية؟

– لا، مع صدام حسين العفلقى الكافر الملعون... سوء حظ الناس الآن أن إيران، بلد الورود والبلابل، حين تتخلص من مشاكل ثورتها، يحكم البلد المجاور مجنون مجرم... مجنون آثم؛ أىّ فعل لا يقدم عليه إذا حركوه.» (فصيح، ١٩٩٥م: ١١٩)

ويعرض الراوى صورة الآخر العراقى المتجاوز والمحتل والبعيد عن الإنسانية الذى يعمل لصالح الغرب، ويقتل أبناء البلد المجاور، ويدمر مدنها لكى يحتلها. وهذه الصورة نقّشت فى ذهنية الإيرانيين ولم تتغيّر إلا بعد وفاة الرئيس العراقى "صدام حسين".

وتعانى الرواية من أخذ ممثلين خواص ومحددين لرسم صورة بلد ما، كما يجعل صدام حسين ممثل بلد العراق، ويعمم الصورة التى يرسم عنه على كل العراقيين!

صورة الذات فى الرواية

تعدّ دراسة صورة "الآخر" سلوكاً ثقافياً لتقوية إرادة "الأنا" وتعزيز خصوصيته فى نسيج ثقافى عالمى مقابل ادّعاءات "حتميّة العولمة" التى تشكّل إرادة اختراق الآخر وسلبه خصوصيته. (الخولى، ٢٠٠٠م: ٣٠٧)

تقدم الرواية، الرؤيةَ التى ترى أنّ جذور المشاكل فى الذات و"الأنا"، كما يؤكد الكاتب والناقد الشهير الإيرانى هوشنک گلشیری أن هذه الذات هى "الشيطان الداخلى"، وهو موجود فى باطن كل شخص، ولا يُدمَّر إلّا بواسطة الشخص نفسه. (انظر: گلشيرى، ١٩٧٩م: ١٠)

رسم فصيح فى روايته هذه صورة إيران والإيرانيين، وفى الوقت نفسه تطرق إلى الظروف السائدة فى هذا البلد، وقام بمقارنتها بالظروف السائدة فى فرنسا.

استفاد الكاتب من أسماء رمزية لأبطال الرواية، ولاسيما للإناث، ونذكر منهنّ:

أ- "ثريا" رمز إيران الثورة، ولذا أصبغ الكاتب عليها صفات النقاء، والطهارة، والفداء. إنّ "ثريا" المغمى عليها (الأنا والذات الإيرانية) هى ممثلة إيران، وتتجلى

صورتها إبان الحرب. (ميرعابدينى، ١٩٩٧م: ٩٤٢) "ثريا" الثورة كانت تتشبث بالحياة فى بداية غيبوبتها، لكن المصيبة كانت فادحة، فأبقتها بين الموت والحياة، فيحاول أتباعها وأحبابها الأوفياء إنقاذها بكل ما لديهم من مال، وعلم، وجهد، ويرمز المؤلف إليهم بـ"قاسم يزدانى".

ب- "فرنجيس" -أخت الراوى- كانت رمزاً لإيران الأم. وهى إيران الأرض الطيّبة التى ما انفكّت يجرى عليها مُرُّ الأحداث فلا تتغير. هذه الأم المقاومة لمكاره الأيام والمحافظة على التقاليد القديمة. وأما أبناء هذه الأم فقد آثروا البقاء على أرضهم؛ فهم، مع اختلاف أعراقهم، بلغ حبهم لأرضهم حداً ما لم يبلغه للبقاء.

ج- "ليلى آزادة" رمز لإيران المتحضرة التى أحبها الراوى، ومثّلت الانطلاق، والشباب، والجمال، والفنّ، كما تقول: «لم يكن عندى هدف ولا إيمان، ولا معيار، ولا قيمة... فقط أفرح، أشرب، أقرأ الشعر وأعشق؛ لأننا نموت بالسرعة.» (فصيح، ١٩٩٥م: ١٤٨)

يقدم الكاتب شخصيتى "حكمت" و"بارسى بور"، وهما كاتبان إيرانيان، يهتمان باللاشىء والموضوعات السخيفة. يجتمعان مع أصدقائهما فى مقهى "مانكيسون" بـ"باريس". فهم عيون الحضارة الإيرانية فى الخارج. هذه الحضارة المهاجرة المثابرة التى تشكو الغربة والاغتراب. ومقابل "حكمت" و"بارسى بور"، وأمثالهما هناك شخصيات إيرانية تسكن جنوب إيران فى مدينة "آبادان"، مثل "مطرود" و"إدريس"، يرفضون ترك ديارهم، ويؤثرون الشهادة على النجاة أذلاء.

تطالعنا المقارنة بين هاتين الفئتين من الذات (الذات العليا، والآخر الداخلى) منذ الصفحات الأولى للرواية حتى نهايتها:

«وأتحدث مع سيمين عن ميشيجان... وإدريس ابنُ مطرود كان له حب واحد، هو أن يُقبل بين المتطوعين، ويلحق بصفوف محبى الحسين ويعجّل إلى لقاء الله.» (فصيح، ١٩٩٥م: ٢٩٦)

وأما صورة "الأنا" التى رسمها الراوى، إيجابية ومظلومة إلى حد ما. لكن هذه صورة نفسها من وجهة نظر المثقفين المهاجرين إلى خارج البلد -وهم الذين أصيبوا بالخيبة

والتقهقر- هى صورة بلد متخلف وضعيف. وفى رأيهم، الوصول إلى ما حصل عليه الغرب واستحالة الذات أمرٌ بعيد أو مستحيل:

«إننا فى الأصل جميعاً نعيش على نحو تلقائى! كلنا جميعاً أشقياء ونسخر من أنفسنا. أىّ تمدن وفنّ لنا! لابد أن نحتسى المرق ونجلس عنوة فى زاوية. ننام ونموت.» (فصيح، ١٩٩٥م: ٤١٥)

أتاح فصيح صورة إيجابية ومشرقة للذات الإيرانية مقابل "الآخر" الداخلى و"الآخر" الخارجى اللذين أعطاهما صورةً مشوهة ومظلمة.

النتائج

يبين كاتب "ثريا فى غيبوبة" رؤيته الموضوعية للآخر الفرنسى عبر تمييز ثلاث فئات من المهاجرين إليها: فئة تمجد الغرب، وتهاجر إليه بحثاً عن أغراض الحياة المتقدمة والحديثة، وتقع فى الحيرة بين التراث والحداثة. والفئة الثانية تتجلى فى شخصية "قاسم يزدانى"، الذى يرى الغربَ ذليلا وحقيراً، ويريد أن يأخذ عنه العلوم والتكنولوجيا فحسب، ولا شىء آخر. وأما الراوى "جلال آريان" فيُعدّ من الفئة الثالثة، حيث ينتقد الكل، ويسخر من الكل، ويُدين الكل دون أن نعرف ما يريد من "الآخر" ومن الذات!

فقد رسمت رواية "ثريا فى غيبوبة" صورة متوازنة للآخر الإنكليزى. يشير فصيح إلى الحرية والرفاهية الموجودة فى بعض البلدان الأوروبية مثل إنكلترا. هذه الرؤية المتأرجحة بين الواقع والخيال، بين الإيجاب والسلب ترجع إلى مرجعية ذهنية للإيرانيين بالنسبة لها ولم يستطع الكاتب أن يخلص نفسه من الصورة التى نسجت فى ذاكرة الشعب التاريخية للغرب، ولاسيما إنكلترا.

تتجلى رؤية الكاتب السلبية حول الآخر التركى فى رواية "ثريا فى غيبوبة"، وينتقد الراوى إجراءات التفتيش ومعاملة الأتراك مع الإيرانيين، ويتهمهم بأخذ الرشوة وفظاظة السلوك.

ألمانيا من أهمّ الدول التى ينظر إليها الراوى بنظرة إيجابية ويمجد ظروفها الاجتماعية والاقتصادية المطلوبة.

أما بالنسبة للعراقيين فقد رسم الكاتب صورة سلبية ومشوهة لهم، وأكّد أن السبب الرئيس في الدمار والتخلّف في إيران هو الحرب التي فرضها العراق على إيران بمساعدة الدول الغربية، وبعض الدول العربية.

تحمل الرواية صورة سلبية لأمريكا؛ فقد جاء الحديث عن البطلة السوداء الأمريكية ليُرسم موقف الراوي السلبي من هذا "الآخر".

وفي الدراسة هناك إشارات إلى الذات الناظرة و سماتها و نقدها من خلال تسليط الضوء على السمات السلبية للشخصيات التي تروي عنها؛ فهي عاجزة عن إثبات هويتها والدفاع عن نفسها.

المصادر والمراجع

الكتب

باجو، دانيل. (١٩٩٧م). الأدب العام المقارن. ترجمة: غسان السيد. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

حمدان، سليم عبدالأمير. (٢٠٠٧م). قراءات في الرواية الإيرانية. دمشق: وزارة الثقافة السورية.

حنيف، محمد. (٢٠٠٧م). جنگ از سه ديدگاه (الحرب من ثلاث رؤى). ط١. طهران: صرير.

الخولي، أسامة أمين. (٢٠٠٠م). العرب والعولمة. الطبعة الثالثة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

عبود، عبده وآخرون. (٢٠٠١م). الأدب المقارن مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية. ط١. دمشق: جامعة دمشق.

عبود، عبده. (١٩٩٢م). الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص: جامعة البعث.

فصيح، إسماعيل. (١٩٩٥م). ثريا في غيبوبة. ترجمة: محمد علاء الدين منصور. القاهرة: دار المجلس الأعلى للثقافة.

قانون پرور، محمدرضا. (٢٠٠٥م). در آينه إيراني؛ تصوير غرب و غربيها در داستان ايراني (في المرآة الإيرانية؛ صورة الغرب و الغربيين في القصة الإيرانية). ترجمة: مهدي نجف زاده. طهران: فرهنگ گفتمان.

كاظم، نادر. (٢٠٠٤م). تمثيلات الآخر, صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

مجموعة من المقارنين الفرنسيين. (١٩٩٩م). الوجيز في الأدب المقارن. بإشراف: بيير برونيل و إيف شيفريل. ترجمة: غسان السيد. لامك: لانا.

ميرعابديني، حسن. (١٩٩٧م). صد سال داستان نويسى ايران (مئة عام من كتابة القصة الإيرانية).

ط ٥. طهران: نشر چشمه.

الدوريات

عبود، عبده. (شباط ٢٠٠٣م). «الأدب وحوار الحضارات». **مجلة المعرفة**. العدد ٤٧٣.
گلشيری، هوشنگ. (آب١٩٧٩م). «گفتگو با هوشنگ گلشيری (حوار مع هوشنگ گلشيری)». **مجلة آيندگان**.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد التاسع عشر - خريف ١٣٩٤ش / أيلول ٢٠١٥م
صص ١٦٦ ـ ١٤٧

الأدب الساخر في الصحافة المصرية؛ أحمد رجب نموذجا

هادي نظري منظم (الكاتب المسؤول)*
مجيد بياتي**

الملخص

إن الصحافة ليست وسيلة للتعبير عن الـآلام أو أداة تسلية فحسب، بل هي وسيلة للتعبير عن الأفكار والآراء أيضا لأنها تأخذ فاعليتها من قوة الكلمة. وقد احتلّ الأدب الساخر حيزاً واسعاً من الصحافة. وتصوير الأدب الساخر للأوجاع في قالب ساخر يرسم البسمة على وجه القارئ أو المتلقي وتكون السـخرية سلاحاً حاداً للتنبيه على النقائص. يعتبر الصحفي المصري أحمد رجب ممن شعر بالمسؤولية تجاه شعبه وسجل آراءه الانتقادية في الصحف المصرية باللغتين الفصحى والعامية. ويلاحظ القارئ من خلال هذه الدراسة أن السخرية لديه غير جارحة، ولكنها تنال من الغاية أشد النيل.

وهذا المقال يسـتعرض دور الأدب الساخر في مصر ومكانته في الصحافة معتمدا على المنهج الوصفي - التحليلي. ومن النتائج التي توصل إليها المقال هي أن نثر رجب موجز، والصور لديه حسية مأخوذة من واقع الحياة وأن اللغة الدارجة تلعب دوراً هاما في أدبه إلى جانب اللغة الفصحى.

الكلمات الدليلية: الأدب الساخر، الصحافة المصرية، أحمد رجب.

*. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران hadi.nazari@modares.ac.ir
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران
Majidbayati25@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١١/١٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/٢٥ش

المقدمة

من الأسباب التي تدفع الكاتب نحو السخرية والأدب الساخر أنه يعايش في مجتمعه مشاكل لا يستطيع التعبير عنها بشكل صريح؛ فلهذا قد يلجأ إلى أسلوب ساخر وله أيضاً دوافع فردية أو اجتماعية تدفعه نحو الحصول على الحقوق المسلوبة أو تنبيه الظالمين والأشرار أو تعويض ما يفتقده من جمال ظاهري أو فقر مادي أو مكانة اجتماعية وغيرها.

و«الصحافة في حقيقتها مهنة ورسالة وليست تجارة ولا شعارات تتغير وتتبدل بتغير الأبواق ولكنها عقل مفكر مدبر، له هدف وغاية، وهي صوت يخاطب الرأي العام المسؤول.» (همام، ١٩٨٧م: ٥) ولهذا نجد أنها تترك أثرا عميقا في المجتمعات وتوقظ روح الوطنية والقومية في أبنائها وتدفع نحو محاربة الاستبداد والمطالبة بالحرية في مجتمعات تتواجد فيها بيئة ملائمة لإثارتها.

و«يسعى الأدب الساخر بوصفه انتقادياً إلى السخرية من الظواهر المدانة ونقدها من خلال أفراد بعينهم أو جماعة بعينها أو تقليد بعينه؛ سواء أكانت هذه الظواهر الموجه إليها النقد أو المسخور منها اجتماعية أو سياسية أو أدبية أو سلوكية شخصية.» (واقف زادة، ١٣٩٠ش: ١٠٦)

والحقيقة أن الانحياز إلى الأدب الساخر وإلى هذا النوع من التعبير في عهود الاضطراب يعدّ لوناً من ترك التصريح في مواضع الانتقاد. والأدب الساخر-إن كان لديه تطلع اجتماعي وسياسي-مظهر من أدب النقد يمكن من خلاله إيقاظ الناس واستنهاض المجتمع.

و«تقف السخرية على رأس الأساليب الفنية الصعبة، إذ إنها تتطلب التلاعب بمقاييس الأشياء تضخيماً، أو تصغيراً، أو تطويلاً، أو تقزيماً. هذا التلاعب يتمّ ضمن معيارية فنية هي تقديم النقد اللاذع في جو من الفكاهة والإمتاع، غير أن أسلوب السخرية يختلف من عصر إلى عصر ويتفاوت من كاتب إلى آخر.» (المصدر نفسه: ١٠٢)

والأدب في كل أمة «ابن للمجتمع، عنه يصدر وإليه يعود. إن نفس الأديب تبل بآلام مجتمعه وتطرب لأفراحه وإن أدبا يفارق هذه السنة هو أدب بعيد عن أن يمثل حياة أبنائه

وبالتالى بعيد أن تكتب له الحياة السرمدية.» (سكاف، ١٩٦٦م: ٩٧)

والأديب الذى ينساق وراء هذا النوع من الأدب هو الأكثر قرابة وصلة بكافة الناس على اختلاف ثقافاتهم وطبقاتهم وأعمارهم ولابد له أن يتعايش معهم ويسبر أغوار كيانهم وبيتهم لينقب عن مادته وبالتالى مادة أدبه «تعتمد بمعظمها على شعب معين فى امتداد زمنى غير متقدم كثيرا. وهى بالتالى تسجيل لأخلاقياته، ومزاجه، وتفكيره. والشعب نفسه لا يضحك ولا يشجع هذا الأدب إلا إذا كان مرآة صادقة له.» (فرشوخ، ١٩٨٩م: ٢٦)

و«فى أوائل القرن العشرين كان الشعب المصرى يتعرض لمشكلات اجتماعية، واقتصادية، وثقافية... وهذه الحالة استثارت ضمائر الكتّاب لكى يجعلوا لأدبهم هدفاً، بدلاً من أن يقتصروا على الفن للفن.» (مندور، لاتا: ٦٧) ولذا «كان الترحيب المصرى بالفكاهة أكبر وألحّ وأعطى نتاجاً غنياً ومفيداً فى نقده.» (فرشوخ، ١٩٨٤م: ٣٤) وإذا ما أردنا أن نميز الآفاق التى يدور الأدب الساخر فى فلكها، نقول: إن أدب السخرية يتجاوز الحدود أيا كانت ويشتمل هذا النوع من الأدب على الكلام الساخر والكلام الجاد.

وتعتبر مصر هى المهد الأول للصحافة العربية، حيث تأسست فيها سنة ١٨٢٨م جريدة الوقائع المصرية وكانت هذه الصحيفة فى عهد محمد على تنشر أخبار الحكومة بالتركية، ثم بالتركية والعربية. إذن ليس من الغريب أن تصبح للصحافة فى مهدها مكانة رفيعة تعكس حياة شعب مرّ بأدوار مختلفة من الظلم، والاضطهاد، والحرمان.

ووفقاً لما أسلفنا، يتناول هذا البحث ما كتبه الصحفى أحمد رجب تحت عنوان "نصف كلمة" وهو مكتوبات صحفية يومية فى "جريدة الأخبار" ويحاول استخراج آراءه الساخرة تجاه بعض القضايا الاجتماعية، والسياسية. ويعتبر رجب من أهم الكتاب الساخرين، والصحفيين ويسمى عميدَ الكتاب الساخرين فى مصر. وانطلاقا من مكانة أحمد رجب الرفيعة بين الكتاب المصريين، وصيته الذائع فى الإعلام العربى، وقلمه الساخر، ونظرا لعدم حصولنا على بحث يتناول أدبه وشخصيته، فقد قمنا بكتابة هذا المقال وطرحنا بعض الأسئلة نحو التالى:

كيف تجاوب أحمد رجب مع الأحداث في مجتمعه؟ وأي لغة اختارها للتعبير عن الواقع ؟

ما هي سمات نثر أحمد رجب؟

واعتمد البحث في على الفرضيات التالية:

أخذت الصحافة من المجتمع المصري حيزا واسعا وتجاوبت تماما مع روح المرح لإيصال المعاني الجادة وأصبح الأدب الساخر عضوا لا يتجزأ من الصحافة المصرية الحديثة ويحمل على كاهله الدور التوجيهي وكذلك استفاد هذا النوع من الأدب من الصحافة وذيوعها في المجتمع لعرض ما يعتبره سيئا مصحوبا برؤية إصلاحية وأسهم نثر أحمد رجب بوصفه إيجازياً ساخرا في تصوير مجتمعه تصويرا صادقاً.

ولكن ما يميز البحث عن غيره هو أن هذا المقال عن أحمد رجب والأدب الساخر في الصحافة المصرية يعد – في حدود علمنا – أول بحث مستقل في الأوساط الأدبية عن هذا الصحفي والأديب، ولم نعثر على مقال أو بحث كتب عن الأدب الساخر، والسخرية الانتقادية في الصحافة المصرية.

ويناقش هذا البحث عدة قضايا عن الأدب الساخر والصحافة وتلاحم الأدب والصحافة وهي: تحديد مكانة الصحافة في المجتمع المصري، والأدب الساخر ومدى صلته بالصحافة، ودور الصحافة، والأدب الساخر في تطوير المجتمع، ونزعتهما الإصلاحية.

٢. خلفية البحث

– كتاب (الفكاهة في الأدب، أصولها وأنواعها، ١٩٥٦م) ألفه أحمد محمد الحوفي. والكتاب من أهم ما كتب عن أنواع الفكاهة حيث يتضمن تسعة عشر فصلا وأورد نماذج كثيرة لأنواع الفكاهة وجعل لكل نوع فصلا خاصا به. وأفرد الكاتب في هذا الكتاب صفحات كثيرة للحديث عن الشعب المصري وطبيعته الفكهة وكيف كان المصريون يلجأون إلى سلاح الفكاهة ضد حكامهم من المماليك، والأتراك، والبريطانيين.

– المقالة المعنونة بـ «في الأدب الساخر، ١٩٧٧م» كتبها عزت عدلي في مجلة الجديد (رقم ١٢٢). وتناول الكاتب في هذا المقال الأدب الساخر من حيث نشأته وتحدث عن الجذور البعيدة لهذا النوع من الأدب. وفي هذه الدراسة القيمة تعرض الكاتب لأسس الأدب الساخر، وما يثيره من دوافع نحو التعبير، ودراسة أشكال التعبير الساخر، والواقعية في هذا الأدب، وموقف كاتبه من أدب السخرية.

– كتاب (الفكاهة في الأدب الأندلسي، ١٩٩٨م) ألفه رياض قزيحة. وجعل دراسته للفكاهة في خمسة فصول حيث تعرض لأدب الفكاهة في الأندلس. تحدث الكاتب في الفصل الأول عن البيئة الأندلسية وخصّ الفصل الثاني بظاهرة الفكاهة في التراث الأدبي العربي ودورها في التعبير عن الواقع الإنساني. وهو إلى حد ما ينهج منهج الكتاب السابق الذكر في التحدث عن أنواع الفكاهة وجعل باباً خاصا لكل نوع من أنواع الفكاهة.

– مقالة «طنز پردازی مظفر نواب وعلی اكبر دهخدا، ١٣٨٧ش» (=توظيف السخرية لدى مظفر نواب وعلى أكبر دهخدا) كتبتها الباحثة طاهرة گودرزی في مجلة الأدب المقارن. وأجرت الكاتبة في هذه المقالة مقارنة بين الشاعر العراقي مظفر نواب، والأديب، والصحفي الإيراني على أكبر دهخدا، ودرست الكاتبة ظاهرة الفكاهة لدى هذين الأديبين وعرض لمضامينهما فيما كتبا عن القضايا الاجتماعية، والسياسية.

– مقالة «الأدب الساخر وأنواعه وتطوره مدى العصور الماضية» عام ١٣٩٠ش كتبته شمسي واقف زادة التي تطرقت فيه إلى نشأة الأدب الساخر وناقشته لغوياً. ثم تحدثت الكاتبة عن أنواع السخرية وقسمتها إلى أقسام، منها: السخرية العقلية، والانتقادية، وغيرها.

٣. الأدب الساخر

هذا النوع من الأدب يسمى في الغرب «satire» ويعني الأسلوب الخاص في الكتابة الذي يصور مغامز الحياة، ومفاسدها، والحقائق المرة الاجتماعية في صورة أكثر إغراقاً، ناهيك عن أنه يقدم صورة هجائية من أنحاء الحياة السيئة لكي يبرز لنا الجانب

المشـــرق للحياة من جانبها المظلم ويميز لنا الوضع الســـائد للحيـــاة من وجهها المأمول. (آريـــان پـــور، ١٣٧٥ش: ٣٦) وهذا النوع من الأدب يختلـــف عن الهجاء في الصراحة، ويعرض المشاكل، والمساوئ بشكل غير مباشر، ويحكى العيوب معرضا للأشخاص.

وبدأ الأدب الســـاخر يتطـــور، ويكتمل على أيدى كتاب الرومـــان، واليونان الذين أرســـوا القواعد الأساسية لهذا النوع من الفن ومنهم لوســـيليوس، وكان من رواد هذا الفن، وإن مال إلى المســـبة، والتى كانت هى الشـــكل القديم للانتقاد الســـاخر. (عدلى، ١٩٧٧م: ٤٢) والأدب الســـاخر ضرب من الكتابة التى تقودنا إلى أن نكشـــف عما فى كياننا مـــن آلام، وهموم، ونصبّ عصارتها فى قالب كوميدية تعبر عما يوجد فى أعماقنا من مشاكل.

٤. الصحافة والانتقاد الساخر

يتبين من خـــلال النظرة الموضوعية إلى الصحافة أنها صناعة، وحرفة، ورســـالة فى آن واحد. واشتدت النقاشات حول الصحافة باعتبارها صناعة للاستثمارات الضخمة فيها. مهما يكن الاختلاف، «فإن النظرة الموضوعية لمفهوم الصحافة والإدارك الشامل لكونها صناعة، يبين لنا أنها صناعة ذات طبيعة خاصة، بسبب ارتباطها بمصالح الجماهير الثقافية، والاجتماعية.» (سيدمحمد، ١٩٨٥م: ٧)

وبعد أن مر العالم الحديث بعدة أدوار وشـــهد حروبـــا، وانقلابات، وثورات، واكبت الصحافـــة هى الأخرى قافلة التطـــورات فى العالم الحديث، وتحولـــت إلى منصة لكل مـــا يجرى فى العـــالم وتجلت فى الصحافة مضامـــين جديدة وانحاز كثـــير من الصحفيين إلـــى القضايا التى تهمّ الرأى العام، وأصبحت الصحافة مرآة للمجتمع تعكس معتقداته، والمؤثـــرات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياســـية التى يتأثر بها المجتمع. واســـتمدّت الصحافة من الأدب ولم تقف بعيدة عنه، واســـتفادت من وظيفة الأدب، ومهمته لتوجيه الـــرأى العام فيما يطرأ على الســـاحات المختلفـــة، ولجأت إلى اللغة الســـاخرة لبيان الانتقادات الساخرة، والتأثر المتبادل بين الأدب، والاجتماع صنع مادة للأدب الساخر لكى يتصدى لمغامز الحياة، ومفاسدها، وبيانها بشكل أكثر إغراقا. و«الأدب إضافة إلى

أنه حادث ومظهر اجتماعى، حافز ومحرک اجتماعى، ويحقر الشاعر، والكاتب ظروفه المادية، والاجتماعية، ويحارب بيئته، ويسعى إلى تغييرها. وبما أن الأدب والمجتمع كليهما يتحولان ويتقدمان، ويتبادلان التأثير لا يمكن الفرق بين النشاطات الأدبية، والنشاطات العامة الاجتماعية.» (زرين كوب، ١٣٥٤ش: ٤٢)

وللسخرية دور مؤثر وإيجابى؛ لأنها تمتلک لغة خاصة فى النقد الاجتماعى. ويمكن القول إن «السخرية تنقد بواسطة استخدام التمثيل والاستعانة بالإشارة والكناية، بعيدة عن لغة الاستدلال، والصراحة وتمكّن الإنسان من أن ينظر من زاوية أخرى.» (صدر، ١٣٨١ش: ٩)

وشهدت مصر منذ نهاية القرن الثامن عشر أحداثا خطيرة حيث غيرت حياة المصريين الاقتصادية، والاجتماعية، والفكرية. ففى عام ١٧٩٨م تمت الحملة الفرنسية على مصر وفى عام ١٨٨٢م حدث الاحتلال البريطانى. والصحافة المصرية منذ أن نشأت حتى اليوم سجلت ما مر به الشعب المصرى. «فهى لسان الأمة الذى يعبر عن حاضرها ومستقبلها وهى أيضا جزء من ماضيها ولم تكن لغة الصحافة بمعزل عن هذه التغييرات التى حدثت فى مصر.» (محمدحسن، لاتا: ٤) فأدت الصحافة فى مصر دورها الجوهرى فى استنهاض العقول حيث نجدها تصور النقائص وتحاول توجيه الشارع إلى الصواب.

٥. أحمد رجب؛ حياته، وآثاره، وأسلوبه فى الأدب الساخر

٥.١. حياته

ولد أحمد رجب معوض متولى فى ٢٠ نوفمبر (تشرين الثانى) ١٩٢٨ للميلاد، وحصل على شهادة الليسانس فى الحقوق، والتحق للعمل بمكتب أخبار اليوم بالإسكندرية، ثم انتقل إلى القاهرة، وتولى مسؤولية سكرتير التحرير بعد أن اكتشف الأخوان مصطفى وعلى أمين مهارته الصحفية. (موقع الجزيرة نت)

واشتهر رجب بقدرته الهائلة على السخرية، وانتزاع البسمة الموجعة، تعليقا على ما يجرى فى الواقع السياسى أو الثقافى أو الاجتماعى، عبر الشخصيات الكاريكاتيرية

التى ابتكرها مع رفيق دربه فنان الكاريكاتير مصطفى حسين، الذى رحل قبله بثلاثة أسابيع فقط. (موقع وكالة الأنباء الدولية)

ويعد أحمد رجب من أهم الكتاب والصحفيين المصريين وهو كاتب مصرى ساخر وكان يكتب فى صحيفة أخبار اليوم ويسمى رجب فى مصر "عميد الكتاب الساخرين". كانت له مقالة ثابتة يومياً فى جريدة الأخبار بعنوان "نصف كلمة" وله آراء سياسية وشارك رسام الكاريكاتير مصطفى حسين فى كاريكاتير الأخبار وأخبار اليوم يوميا وألف شخصيات كاريكاتيرية منها "فلاح كفر الهنادوة ومطرب الأخبار وعبده مشتاق وكعبورة" وغيرها كثير وله كذلك مقالة أسبوعية على صحيفة الشروق. (صحيفة اليوم السابع المصرية)

وتوفى الكاتب الصحفى المصرى الساخر أحمد رجب ١٢ سبتمبر عام ٢٠١٤م عن عمر ناهز ٨٦ عاما، بعد مرض طويل، حيث كان يتلقى العلاج فى المركز الطبى العالمى، وتعرض للانتكاسة عقب معرفته برحيل صديقه الفنان مصطفى حسين مؤخرا.

أما بعض النقاد فيذكرون له شجاعته وجرأته فى انتقاد الحكومات المصرية بأسلوبه القوى الساخر، وكيف استطاع نقل نبض الشعب إلى المسؤولين، فى أوقات كان الانتقاد فيها يؤدى إلى السجن والملاحقة. يقول نقيب الصحفيين السابق مكرم محمد أحمد عن أحمد رجب: «إن مصر فقدت نصف ابتسامتها بوفاته، مضيفاً أنه كان يعرف مشاكل بلاده ويلخصها فى عبارات محدودة. ووصفه الفنان التشكيلى ورسام الكاريكاتير عصام الشرقاوى بأن أحمد رجب كان صاحب مدرسة فنية مميزة، لها بصمتها الواضحة فى تاريخ الفن الساخر، سواء فى مصر أو فى الوطن العربى، لا يمكن تعويضها بسهولة.» (موقع الجزيرة نت)

٥.٢. آثاره

جُمع ما كتبه أحمد رجب بقلم ساخر فيما يلى:

صور مقلوبة؛ ضربة فى قلبك؛ الحب وسنينه؛ نهارك سعيد؛ كلام فارغ؛ فوزية البرجوازية؛ توتة توتة؛ أى كلام؛ يوميات حمار؛ الأغانى الأرجبانى.كل هذه المؤلفات

لها سمات انتقادية يرمى كاتبها إلى إصلاح الوضع السائد فى المجتمع المصرى.

٥.٣. أسلوبه فى الأدب الساخر

والأسلوب اصطلاحاً «هو الطريقة التى يأخذها الفنان أو الأديب لبيان أفكارهما وما يجول فى نفسهما من المعارف والعواطف والانفعالات والابتداعات.» (فاضلى، ١٣٨٨ش: ٢٦٧) والحقيقة أنه «كلما كانت نفسيات الأفراد وطبائعهم متباينة، وبيئاتهم متفاوتة وثقافاتهم متنوعة، ونزعات الفردية قوية والحرية والاعتماد بالنفس وإبراز الشخصية بينهم شائعة كانت طرق التعبير وأساليب البيان وقوالب عرض الأفكار مختلفة، ومن التشابه والتكرار والتقليد بعيدة.» (المصدر نفسه: ٢٦٨)

وتختلف الأساليب من حيث الموضوع والأديب. والموضوع هو الفن الذى يختاره الكاتب ليعبر عما فى نفسه، علماً وأدباً، نظماً ونثراً، ومقالة وقصة، و... وهو السبب الأول الذى يقوم اختلاف الأساليب عليه. فإن شخصيات الأدباء تتفاوت من حيث أذواقهم ومواهبهم العقلية، ودرجات انفعالاتهم، وطبائعهم الخشنة، أو الرقيقة، وطريقة تفكيرهم، وتصويرهم. (الشايب، ١٩٩١م: ٥٥)

وكتب مصطفى أمين عن أحمد رجب فى مقدمة مجموعة من مكتوبات أحمد رجب، التى جمعت وعنونت باسم "نصف كلمة": «كان على أمين يدرب أحمد رجب فى شبابه على أن يكتب باختصار وكان يعطيه مقالاً فى أربعين صفحة ويطلب إليه أن يلخصه فى عشرة سطور. وكان أحمد رجب يتعذب من هذه المهمة العسيرة إلى أن أصبح يؤمن بأن البلاغة فى الكلمات القليلة والمعانى الكثيرة.» (رجب، لاتا: ٦) متابعاً أن «سخرية أحمد رجب سريعة وهى أشبه بالمدفع الرشاش.ولكن الفرق بينه وبين المدفع الرشاش أنه يجرح ولايسيل دماً. وهو يحب الذين يهاجمهم ولايحقد عليهم ويقاتل الحكام وهم فوق الحصان، فإذا وقعوا من فوق الحصان توقف فورا عن حربهم واشترك فى تضميد جراحهم.» (المصدر نفسه: ٦)

٥.٣.١. السهولة والابتعاد عن الكلمات البذيئة

ويكتسب أحمد رجب أفكاره من مجتمعه والحياة الواقعية؛ فيصوغ كلماته فى عبارت

سهلة لينة دون تكلف وتعمل. أما العبارات لدى رجب فلا يحوجها تفسير ولا تأويل، بل يأخذ الكاتب كلماته مما تفهمه العامة ولايستعصى إدراكها على الفهم.

فنرى أحمد رجب يعرض لقضية الغش بين الطلبة وانهيار مستوى التعليم فى المجتمع المصرى فصهر كلامه فى عبارات محددة تحمل معانى كثيرة حيث تناول هذه الظاهرة: «طبعاً بعد تفاقم الغش الجماعى وانهيار المستوى التعليمى لا يوجد أى مبرر للابتسامة الدائمة التى يظهر بها وزير التعليم، لكن يجوز أنه مبتسم دائماً بحكم الاسم إذ لا يخفى عليك أن اسمه الدكتور سرور.» (رجب، لاتا: ١٤) ونشاهد الكاتب يسخر من حالة التعليم فى مصر ولا يراها مجدية ولكن وزير التعليم المصرى يبدى رضاه بابتسامته الدائمة كأن اسمه أى سرور يفرض عليه أن يتناسى الواقع العلمى الذى انخفض مستواه. فهو يتجاهل ظاهرة الغش المتفشى بين الطلبة ويظهر أمام الإعلام بابتسامة دائمة. فهذه العبارات المعدودة تثقل بكثير من المعانى وتستعرض توانى وزير التعليم عن مهمته.

إن نثر أحمد رجب سهل لا يميل إلى الغلو، والإكثار، والكلمات النابية وهو بعيد عن التكلف والصنعة. فنجده يسخر من قلة العمل ووقت العمل الضائع لدى الموظفين إذ قال: «أسعدتنا هيئة التنظيم والإدارة فقالت: إن متوسط عدد ساعات العمل للفرد منا لا يزيد على ٢٧ دقيقة فى اليوم ومعنى هذا الخبر السار أن أى واحد منا إذا اشتغل أكثر من ٢٧ دقيقة فى اليوم فمن حقه أن يقبض أوفرتايم. ألف مبروك.» (المصدر نفسه: ١٦) فالكاتب يتعرض لمشكلة اجتماعية بين الموظفين والمؤسسات المصرية ألا وهى قلة العمل. لقد عبر الكاتب فى هذا الموضع عن هذه المعضلة بكلمات بسيطة وقام بتكرار الدوام الذى يعمل فيه الموظف المصرى إشعارا بقلته. لقد تجنب رجب الكلمات العويصة والنابية فى نثره يدعو دائما مخاطبه إلى التأمل والتأنى. فنثره مصبوب فى عبارت محددة لها تأثير قوى؛ لأن رجب يترك التفاصيل الطويلة ويتمسك بالإيجاز، والإجمال، ويصوغ معانى كثيرة فى كلمات قليلة وأسلوب واضح بدون تعقيد.

فكان التهكم سلاح رجب ولم يلجأ إلى الفحش والإقذاع. إذن لا تكون سخرية رجب غليظة بل هى رقيقة تنعى على المجتمع التخلف والفساد. فدعا رجب قارءه إلى التفكير والتدقيق عبر صياغة كلماته فى عبارات محددة. فانظر كيف يشكو الكاتب

انخفاض مستوى الرواتب فى مصر وتفشى الرشوة بين الموظفين ويحذر من الظاهرة هذه:

«إذا استمرت الأسعار فى صعودها واستمرت المرتبات فى هبوطها، فمن المنتظر ظهور الإيدز الوظيفى وهو انهيار جهاز المناعة ضد الرشوة.» (المصدر نفسه: ٣٤)

٢.٣.٥. حسية الصور

أما الصور لدى أحمد رجب فهى حسية يأخذها الكاتب من المرئيات وكثيراً ما يقوم رجب بمقابلة الحقائق وإظهار المفارقات. والمقصود من المقابلة هنا عقد تشبيه بين بلده وبلد آخر بغية تبيين مدى الخلاف بين البلدين عبر التشبيه لإظهار مدى التخلف والتطور حيث قال: «لا يوجد بلد فى الدنيا يعطى البنوك إجازة أربعة أيام من الجمعة إلى الاثنين القادم!! وهناك تفسيران لهذا الإجراء العجيب. الأول: هو الحكومة تفترض أننا بلد ليس فيه استثمار ولا تعامل اقتصادى، أما التفسير الثانى: فهو أن إغلاق البنوك أربعة أيام حداداً على الجنيه المصرى.» (رجب، لاتا: ٣٩)

فالكاتب هنا يستعرض الظروف الاقتصادية السيئة فى بلاده معتمدا على مقابلة الظروف العالمية بما يجرى فى مصر. فيوازن الكاتب بين الاقتصاد المصرى، والاقتصاد العالمى، ويرجع التراجع الاقتصادى المصرى إلى إجراءات السطات المصرية وذلك عبر تشبيه ما يجرى فى البلاد بما يجرى فى الدول المتطورة. فكذا ينجح رجب فى تصوير البون الشاسع بين الاقتصاد المصرى والاقتصاد العالمى وبين الإجراءات المالية فى العالم والنهج الاقتصادى الخاطئ فى مصر.

إن أسلوب المقابلة كثير فى نثر أحمد رجب حيث يقيم مقابلة بين الظروف السائدة فى مصر والدول الأخرى المتطورة. ويسعى رجب عبر المقابلة للكشف عما ينقص شعبه وعما يجعل الدول الأخرى تتطور اقتصادياً، وثقافياً، وعلمياً.

ونرى رجب فى موطن آخر يوجه نقداً إلى المجتمع المصرى وينعى عليه ظاهرة الكذب المتفشية فيه، ثم يقوم بالمقابلة بين مجتمعه وبين مجتمع أوروبى بقوله: «مليونير مصرى ناجح فى السويد مهدد بالحكم عليه بالسجن لأنه كذب. وكانت بداية كشف كذبه أنه ادعى – على شاشة التلفزيون – أنه يحمل لقب الدكتور. الكذب فى البلاد المتحضرة

جريمة كبرى ولهذا يكذبون مرة واحدة مع أول أبريل ويتركون لنا ٣٦٤ يوماً فى السنة لقول التصريحات.» (رجب، لاتا: ٤٤)

فما أجمل الصورة التى يمثلها أحمد رجب عن هبوط سعر العملة المصرية مقابل العملات الأخرى بمقابلة الظروف الاقتصادية المصرية مع الظروف السائدة فى أمريكا، حيث يتمثل بقضية إرسال الولايات المتحدة الأمريكية الإنسانَ إلى القمر لكى يفصح عن شدة ما حدث فى مصر:

«احتفلت أمريكا أمس بذكرى هبوط أول رجل على القمر واحتفلنا فى نفس اليوم بذكرى هبوط الجنيه على الأرض.» (المصدر نفسه: ٩)

فصور أحمد رجب قوية مأخوذة من البيئة التى عاشها الكاتب والتشبيهات والمقابلات موفقة مصيبة غاية الإصابة. فالتشبيهات تأخذ فاعليتها من المفارقات التى ذكرها الكاتب خلال سخره من الظواهر المعيبة. فهذه التشبيهات تجسد ألم الكاتب ومعاناته وتوحى بالقلق والضياع.

٥.٣.٣. توظيف اللغة الدارجة

والأدب الساخر بحاجة إلى وسيلة لكى يظهر أثره فى المجتمع مثل: الكلام والرسم والتمثيل. و«اللغة وسيلة تعبير حية مسموعة تتبلور فى شكلين: عامى وفصيح. والشكلان يخدمان معا أغراض الإنسان فى تميز وظيفى.» (فرشوخ، ۱۹۸۹م: ١٤٦)

أما أحمد رجب فهو يراعى أحوال المخاطبين إذ لجأ إلى اللغة الدارجة للتعبير عن آرائه؛ لأن للعامة أدباً كما للخاصة وتتمازج اللغتان الفصحى والدارجة فى كتاباته كما يفعل فى مكتوباته الصحفية بعنوان: نصف كلمة حيث مزج بين اللغتين أحيانا. وللغة الدارجة أثر مهم، وذلك لأننا نفهم من خلال الأدب الشعبى العامى جوانب هذا الأدب الملتصق بالحياة اليومية والمناسبات المحببة وقد نرى العامية أكثر استيعاباً لقوالب الفكاهة دون نفى قدرة الفصحى مطلقاً فى ذلك. والدارس للمجتمع المصرى يرى العامية أكثر انتشارا بين المواطنين؛ فليس من الغريب أن يتمسك رجب باللغة الدارجة، إذ المراد إصابة الغاية أدق الإصابة.

ومن الأمثلة على ذلك قوله: «فى افتتاح معرض الكتاب ضحك الرئيس وهو يقلب كتاب اقتصاد قائلاً: يا أخى، كتب اقتصاد كثيرة جدا.. والاقتصاد بيبوظ من الكتب دى.. ثم قال: من غير كتب اقتصاد..احنا بنصلح. يا ريت يا ريس.» (رجب، لاتا: ٧٨) فيتوجه الكاتب نحو حالة مصر الاقتصادية ويسخر من الكتب الاقتصادية التى لا طائل تحتها ويرى أن هذه الكتب لا تسمن ولا تغنى من جوع وأنها هى التى أفسدت الاقتصاد. ثم يقول للرئيس المصرى مخاطبا إياه: يجب علينا ترك هذه الكتب؛ لأنها لن تجدينا. والكاتب عدل فى هذا الموقف عن اللغة الفصحى ومال نحو الدارجة كى يشعر المواطن المصرى بمدى سوء الحالة الاقتصادية. وفعل بيبوظ أى: أفسده بحيث لا يمكن إصلاحه إطلاقا. و احنا بمعنى: نحن، و يا ريت: أى ليت، و ريس: أى الرئيس.

ونجد أحمد رجب فى موضع آخر متمسكاً باللغة العامية حيث يقول: «من المعروف أن النار تزدهر فى موسم البرد وموسم الجرد وقد مرّ موسم الجرد مع بداية السنة المالية الجديدة –أول يوليو– دون أى حرائق وهذا شىء مدهش ولم يحدث من قبل ويحمل على التساؤل: هل البلد ما عادش فيها حرامية؟ أم إن البلد فيها أزمة كبريت؟ طبعاً البلد ما عادش فيها حرامية.» (المصدر نفسه: ٤١) والحرامى هو اللص وكلمة عادش تعنى لم يعد. فهو بهذه الكلمات العامية يوجه نقداً إلى السلطات المصرية الفاسدة التى تقوم بسرقة ثروات الشعب وبما أن هذه السنة لم تشهد أزمة مالية فهذا الأمر يثير التساؤل لدى الكاتب عن مصير سارقى ثروات الشعب.

والأمثلة على ذلك كثيرة فى مكتوبات أحمد رجب.

٦. المجتمع المصرى فى مرايا أدب أحمد رجب الساخر

يحتك الأديب بمجتمعه دائما ويتطرق إلى المواضيع التى عرضت له من خلال معايشته للمجتمع والأفراد؛ فيخرجها فى أنواع من الوسائل وأشكال من التعبير. وشأن الأديب الساخر شأن كل أديب آخر؛ فهو يتعرض لمؤثرات معينة تحدث فى مجتمعه، وبالتالى يمتلك مادة خصبة لتوجيه سخريته نحو ما يراه سيئا ويحاول إصلاحه بقلمه.

أما المواضيع الرئيسة التى نجدها فى أدب رجب الساخر– ومن خلالها نسبر أغوار

المجتمع المصرى- فهى الاجتماع والسياسة.

٦,١.الاجتماع

«...إن قراءة الصحف تؤدى إلى فهم أفضل للمجتمع ومشاركة فعالة سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا.» (همام، ١٩٨٧م: ١١) والصحافة تسهم فى تكوين الرأى العام وتؤدى مهمة تزويد القارئ بالأخبار وتفسيرها وتوجيهه وتثقيفه و... إلخ. إذن يمكن القول: «إن موضوع الصحافة والمجتمع من الموضوعات التى لاتبلى بمرور الزمن إذ هو موضوع يتجدد بتجدد الظروف المحيطة بالمجتمعات، وفى كل ظرف منها تحتاج الصلة بين المجتمع والصحافة إلى جديد من التشريعات والتنظيمات.» (حمزة، ١٩٦٣م: ٥) ويحتلّ الاجتماع فى "نصف كلمة" حيزاً واسعاً وقد اهتم أحمد رجب بالقضايا الاجتماعية للمجتمع المصرى وجعلها محطة لتوجيه انتقاداته الساخرة.

٦,١,١. إهمال الأدباء وفقرهم

يولى أحمد رجب اهتماماً خاصاً بالأديب ومكانته فى المجتمع ويؤلمه عدم تقديره على نحو مطلوب من قبل الناس والسلطات. ولذلك عندما توفى الأديب الشهير المصرى توفيق الحكيم عزّ عليه أن رأى وزير الثقافة يهمل هذا الخبر العظيم ولايقدر هذا الأديب بعد رحيله كما كان يستحقه. ويعتبر أحمد رجب توفيق الحكيم من أساطين الأدب المصرى الذى يستحق مكانة عالية. فيعد عدم وجود وزراة الثقافة من أسباب ازدهار أديب كتوفيق الحكيم، منذ نشأ وترعرع وأصبح أديباً ولكن حين تأسست وزارة مختصة بالثقافة أهملت كل أديب. وهو عبر عن هذا النسيان والإهمال للأدباء، ووجه نقدا ساخرا حيث قال:

«إن رحيل توفيق الحكيم حدث ثقافى كبير ومؤثر. وكان على وزارة الثقافة أن تدرك أبعاده، فتأخذ زمام المبادرة وتعلن الحداد الرسمى باسم الدولة.فإن توفيق الحكيم هرم شامخ فى سلسلة أهرامات أحمد شوقى والعقاد وطه حسين؛ أولئك الخالدون الذين كان من أهم أسباب ظهورهم عدم وجود وزارة ثقافة زمانهم.» (رجب، لاتا: ١٩)

فى هــذه العبارة تعريض أيضا لما يحدث لكل أديب أو عالم مصرى تنســاه الحكومة المصرية بعد رحيله ويرى أن هذا الإهمال مصير كل مثقف مصرى.

٦,١,٢. النفاق والرثاء المتفشى

عانى المجتمع الإنســانى منذ القديم من النفاق والرثــاء إذ وجد فيه أناس منافقون لا يفصحــون عن وجههم الحقيقى ويقولون ما لا يفعلون، وعلى العكس تماما يفعلون ما لايقولون. وقد تبدو مســألة النفاق والرثاء فى الساحة السياسية أكثر من أى مجال آخر وهــذا الأمر لفت انتباه أحمد رجب حيث تعرض لقضية النفاق بين الســلطات المصرية كقوله:

«لكثــرة ما نقرأ مــن إعلانات التهانى للوزير الذى حاز الثقــة والمحافظ الذى بقى، فقد أصبح من الضرورى أن تفرد الصحف باباً خاصاً لهذه التهانى فى صفحة الإعلانات المبوبة تحت عنوان "منافقون".» (المصدر نفسه: ٢٣)

يعتقــد أحمد رجب أن تقديم التهــانى إلى وزير قد تولى حقيبــة وزارية لاينتج عن خالــص الحب والصدق، بل الارتقاء إلى المناصب العالية يثير حســد الآخرين الذين يطمعون فيها ولكنهم يرســلون رســائل التهانى إلى الوزير المختــار، بينما يضمرون فى نفوسهم حقداً دفيناً عليه ويعتبرهم منافقين فى صنيعهم.

٦,١,٣. الضيق باضطراب العدالة

العدالة من الأركان الأساســية بالنسبة للمجتمع وكان الإنسان ولايزال يبحث عن العدالة. والمجتمع المصرى فى عهوده التاريخية شهد الحرمان والاضطهاد والظلم من قبل القــوات البريطانية ومن حكوماته المحليــة وعانى كثيراً من اضطراب العدالة وفقدانها. وجه أحمد رجب نقداً لاذعاً بقلمه الساخر إلى مسألة الدراسة بين الأبناء المصريين وبين أبناء الســلطات المصرية وتناول مســألة الغش بين هؤلاء ويتهمهم بأنهم لم يرتقوا إلى مناصبهم إلا بالمحسوبية وهضم حقوق الأبناء المصريين الأكفياء. يقول الكاتب:

«رداً علــى تســاؤلات المواطنين: تخرج أبناء الأســاتذة من كليــات الطب بتفوق

مسـألة نبوغ ولا علاقة له بالغش العلني الذي تكافحه الدولة الآن. ولهذا لن تثار هذه المسألة؛ لأنها مشروعة وأصبحت تقليداً راسخاً؛ بل إن أبناء أساتذة الطب من الخريجين يكتسـبون ثقة الزبائن بفضل أسماء آبائهم ولذلک نجد زبائنهم دائما من القادرين على نفقات العلاج و عمر مكرم.» (المصدر نفسه: ١٦)

٦,١,٤. التخلف الإعلامي

يوجه أحمد رجب انتقاداته إلى وسـائل الإعلام المصرية ويتعرض إلى ما تبثه هذه الوسـائل للمصريين ويعتـبر البرامج المعروضة غير ملائمة للمجتمع الذي يسـعى نحو التقدم والتطور في العصر الحديث. وهو يقيم مقارنة بين الإعلام المصري والإعلام الغربي ويرى أن برامج التلفزيون المصري كأنها أعدت للمعتوهين والمتخلفين عقلياً:

«نحن لانريد أن نظلم التليفزيون فنكتفي بما يشكو منه الناس من الملل والكآبة، بل يجـب أن نقول ما للتلفيزيون وما عليه وقد سمعت من مصدر ثقة أن خبيراً أجنبياً درس برنامـج التلفيزيون عندنا وانتهى إلى أنها برامـج مثالية تحمل كل المواصفات الناجحة للبرامج التي تبث للمتخلفين عقليا.» (المصدر نفسه: ١١)

٦,٢. السياسة

بين الفكاهة والسياسة علاقة وطيدة؛ فالسياسة تعريفاً هي فن الحكم وتُحوِج رجالها إلـى الـذكاء لإدارة معاش الناس بلباقة. والفكاهة أيضا إخـراج لبق لتناقضات واقع الحياة في ربط ذكي بين المطلوب والموجود. والفكاهة والسخرية سلاح غير ضعيف لنقد الإدارة وكشف عيوب الحكم.

«إن الصحافة جزء من الحياة اليومية للقارئ العادي في عصرنا هذا وهي في الوقت نفسه جزء من الاهتمام اليومي لقادة الشعوب وحكامها. فمن خلالها يرى الناس صورة العمـل الوطني بصفة عامة ومن خلالهـا يرى القادة والحكام صـورة الأماني الوطنية واتجاهات الرأي العام.» (سيد محمد، ١٩٨٥م: ٥)

فالملاحظ أن القضايا السياسية تحتل حيزا واسعا من مكتوباته "نصف كلمة" وقد قام

رجب من خلاله بنقد السلطات السياسية فى مصر.

٦,٢,١. صلة الشعب بالحكومة

على الحكومات تلبية مطالب الشعوب وعلى القادة أن يستمعوا إلى أصوات رعاياهم، والحكومات الناجحة تعقد دائما صلة وثيقة مع شعبها، لأن الشعب إذا وجدوا ساسة وقادة يرعونهم باحترام ولباقة؛ فهم يحترمونهم ويساعدونهم فى الأيام العصيبة. ولكن الوضع يختلف فى رأى أحمد رجب بين السلطات المصرية، إذ ليست لهم آذان صاغية لاستماع أصوات الشعب؛ لأن الحكومة المصرية ترى من حقها ألا تردّ على رسائل المصريين. يقول أحمد رجب عن الفجوة الموجودة بين القيادة المصرية وبين الشعب المصرى:

«الحكومة لاتردّ على ما نكتبه، لأنها تعتقد أن لكل مواطن الحق فى أن يتكلم وأن للحكومة الحقّ فى ألا تتكلم.» وقال أيضا: «نحن نكتب يا سيدى والحكومة تقرأ، ونحن نختلف عن الحكومة فى شىء وهو أننا نكتب ولا نستطيع أن نفعل شيئا والحكومة تتفق معنا فى شىء واحد وهو أنها تقرأ ولا تفعل شيئا.» (المصدر نفسه: ١٠١)

٦,٢,٢. السخرية من الوزراء والسلطات

يجعل أحمد رجب أعمال السلطات المصرية تحت المجهر وينقب عن مسؤلياته تجاه الشعب ويتناول تقصيرهم فى أداء واجباتهم. فربط الكاتب بلسان ساخر ناقد مسألة التقصير فى عدم وصول الرسائل إلى أصحابها بزهد المدير فى هيئة الاتصالات وبكراهته من النميمة حيث أهمل المدير وظيفته وانشغل بأمور أخرى. فقال:

«كثر عدم وصول التلغرافات إلى أصحابها وتبين أن مدير التلغرافات فى هيئة الاتصالات رجل تقى وطيب وصالح لايحب نقل الكلام بين الناس وبعضها.» (المصدر نفسه: ٩)

قال أحمد رجب عن وزير الكهرباء المصرى الذى يحتفل بعيد ميلاده الخمسين ويسبب بذلک أذى للمصريين: إنه يحتفل بميلاده الخمسين وإثر ذلک انطفأ التيار الكهربائى فى

خمسة أحياء فى القاهرة.

«احتفل ماهر أباظة وزير الكهرباء بعيد ميلاده الخمسين وأطفأ خمسة أحياء فى القاهرة.» (المصدر نفسه: ٩)

إن أحمد رجب يأخذ على السلطات المصرية تقصيرها فى أداء مهامها وتوفير الأمن والراحة للمواطن المصرى ونقد الساسة يحتل مكانة واسعة فى أدب الكاتب إذ يقوم رجب بتوجيه النقد نحو المسؤولين ساخراً منهم ولكنه بلغة بعيدة عن المسبة لكى لا يقع فى شباک الحکومة ويساق إلى السجن.

٦,٢,٣. السخرية من الحكم الفاسد

لأحمد رجب باع طويل فى نقد الحكم الفاسد والاهتمام بالقضايا السياسية وهو يتناول الساحة السياسية المصرية بكل مكوناته بنظرة ثاقبة مدققة ولايفوته ما يحدث فى مصر. يصبّ عصارة تجاربه فى انتقاداته الساخرة ويوجهها نحو المسؤولين فى أدق المعانى وألطفها.

يشكو أحمد رجب من القرارات الوزارية الخاطئة وعدم تخصص الوزراء فى إدارة دفة الحكم ويرى أن الوزراء والمدراء يتعسفون فى أعمالهم ويصنعون القرارات اعتباطياً وتسير أعمالهم من دون تخطيط ويلقون كلامهم جزافاً. وهو يعتقد أن الوزراء نسوا طاقات مصر الكامنة، واهتموا بالأمور التى لا طائل تحتها:

«لسنا موهوبين فى التسويق أو فى التجارة عموما؛ ولذلک لا نخطط للإنتاج كما ينبغى. فأنت تجد مثلاً سلعاً كثيرة مطلوبة للتصدير، لكن إنتاجنا منها قليل جداً، بينما نرى وفرة عظيمة وهائلة فى إنتاج سلع أخرى غير قابلة للتصدير مثل المواليد والقرارات الوزارية.» (المصدر نفسه: ١١)

النتيجة

وجدنا أن الصحفى المصرى أحمد رجب يتمسک بالأدب الساخر لنقل نبض الشارع إلى الحكومات المصرية والتعبير عن المشاكل الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها.

وإذا نظرنــا إلى الصحافة المصرية ومدى تأثير كتابات رجب نجد أن الشــعب المصرى تجاوب تماماً مع السخرية الانتقادية التى تمسك بها الكاتب. ومن الملاحظ أن السخرية لديه رقيقة لا تجرح ورأينا أن لغته الساخرة ليست لاذعة بل هى لغة لينة تعبر عن الواقع السياســى والثقافى والاجتماعى وتتجنب الكلمات النابية والسب الإقذاع بل يستخدم الكاتب كلمات ســهلة لايســتعصى فهمها على القارئ ويفهمها العامة. واستخدم أحمد رجب فى "نصف كلمة" عبارت محددة تحمل كثيراً من المعانى فيتسم نثره بسمة الإيجاز.

وخلصت المقالة إلى أن العامية المصرية تســاعد الكاتب الســاخر على التفاعل مع الشعب حيث يراعى مقتضى حال المواطن المصرى ويتكلم بلغة أكثر انتشارا فى المجتمع وهو يقصد من توظيف اللغة الدارجة هو التأثير الأعمق والنيل من الغاية نيلاً.

ومن سمات نثره أيضا التمسك بالمقابلة عبر تشبيه الظروف المتماثلة فى مصر والعالم لعــرض المفارقات والمتناقضات. فالصور لدى رجب مأخــوذة من واقعه المعيش؛ فهى بالتالى صور حســية يدركها القارئ العربى عامة والمصرى خاصة. وكشــفت المقالة أن الأدب الساخر عند الكاتب مرآة صادقة تنعكس فيها القضايا السياسية، والاجتماعية، والثقافية للمجتمع المصرى ويمكن التعرف من خلالها إلى نفسيات هذا المجتمع.

المصادر والمراجع

آريان پور، يحيى. (١٣٧٥ش). از صبا تا نيما. ط٢. تهران: زوار.

بلارد، آرتور. (١٣٧٨ش). طنز. تهران: نشر مركز.

بيير، البير. (١٩٨٧م). الصحافة. ترجمة فاطمة عبد الله محمود. مصر: الهيئة العربية العامة للكتاب.

تيمور، محمود. (لاتا). اتجاهات الأدب العربى فى السنين المائة الأخيرة. مصر: مكتبة الآداب.

حمزة، عبد اللطيف. (١٩٦٣م). الصحافة والمجتمع. القاهرة: دار القلم.

الحوفى، أحمد محمد. (٢٠٠٥م). الفكاهة فى الأدب أصولها وأنواعها. ط٢. القاهرة: نهضة مصر.

ذبيان، سامى. (١٩٨٧م). الصحافة اليومية والإعلام الموضوع والتقنية والتنفيذ. الطبعة الثانية. بيروت: دار المسيرة.

زرين كوب، عبد الحســين. (١٣٥٤ش). نقد ادبى جست وجو در اصول وروش ها ومباحث نقادى با بررسى در تاريخ نقد ونقادان، ط١. ج١. تهران: اميركبير.

رجب، أحمد. (لاتا). نصف كلمة. القاهرة: دار أخبار اليوم.

سكاف، أسعد. (١٩٦٦م). مارون عبود الناقد. بيروت: دار الثقافة.
سيد محمد، محمد. (١٩٨٥م). الصحافة بين التاريخ والأدب. القاهرة: دار الفكر العربي.
الشايب، أحمد. (١٩٩١م). الأسلوب، الطبعة التاسعة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
صابات، خليل. (لاتا). الصحافة رسالة واستعداد وفنّ وعلم. دار المعارف: القاهرة.
صدر، رؤيا. (١٣٨١ش). بيست سال با طنز. تهران: هرمس.
الفاخوري، حنا. (١٣٨٧ش). تاريخ الأدب العربي. چاپ پنجم. تهران: توس.
فاضلي، محمد. (١٣٨٨ ش). دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة. چاپ سوم. تهران: سمت.
فرجيان، مرتضي ونجف زاده، بار فروش. (١٣٧٨ش). طنز سرايان ايران از مشروطه تا انقلاب. تهران: چاپ ونشر بنياد.
فرشوخ، محمد أمين. (١٩٨٩م). أدب الفكاهة في لبنان. بيروت: دار الفكر اللبناني.
قزيحة، رياض. (١٩٩٨م). الفكاهة في الأدب الأندلسي. بيروت: المكتبة العصرية.
محمد حسن عبد العزيز. (لاتا). لغة الصحافة المعاصرة. القاهرة: دار المعارف.
مندور، محمد. (لاتا). المسرح النثري. معهد الدرسات العربية العالية. القاهرة: جامعة الدول العربية.
موسى، سلامة. (١٩٦٣م). الصحافة حرفة ورسالة. القاهرة: سلامة موسى للنشر والتوزيع.
همام، طلعت. (١٩٨٧م). مائة سؤال عن الصحافة. الطبعةالثانية. دار الفرقان: عمان. بيروت: مؤسسة الرسالة.

المقالات

گودرزي، فاطمة. (١٣٨٨ش). «طنز پردازي مظفر نواب وعلي أكبر دهخدا». مجلة ادبيات تطبيقي. العدد الثامن، صص ١٧٤-١٥٩.
عزت، عدلي. (١٩٧٧م). «في الأدب الساخر». مجلة الجديد. فبراير. رقم ١٢٢.
واقف زادة، شمسي. (١٣٩٠ش). «الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية». فصلية دراسات الأدب المعاصر. العدد ١٢. صص ١٢٣-١٠١.

المواقع الإلكترونية

موقع الجزيرة نت ١٢/٩/٢٠١٤
موقع صحيفة اليوم السابع المصرية ١٤/٩/٢٠١٤
موقع وكالة الأنباء الدولية ١٥/٩/٢٠١٤

آزادى اگزيستانسياليستى در رمان عربى معاصر؛ بررسى موردى رمان "أصابعنا التى تحترق" سهيل ادريس

خليل پروينى
استاد زبان و ادبيات عربى دانشگاه تربيت مدرس، تهران، ايران
صادق آينه‌وند
استاد فقيد تاريخ و تمدن اسلامى دانشگاه تربيت مدرس، تهران، ايران
كبرى روشنفكر
استاديار زبان و ادبيات عربى دانشگاه تربيت مدرس، تهران، ايران
مجيد محمدى بايزيدى (نويسنده مسؤول)
دانشجوى دكترى زبان و ادبيات عربى دانشگاه تربيت مدرس، تهران، ايران
Majidmohammadi1358@yahoo.com

تاريخ دريافت: ١٣٩٣/١٢/٢٠ش   تاريخ پذيرش: ١٣٩٤/٦/٢٩ش

چكيده

يكى از مهم‌ترين اصول زيربنايى فلسفه اگزيستانسياليسم، اصل آزادى است. اين فلسفه ضمن مطلق انگارى اصل آزادى - بى‌آنكه مراد از آن هرج و مرج باشد - قائل به هيچ تفاوتى بين انسان و آزادى او نيست. رمانهاى "سهيل ادريس "بعنوان يكى از برجسته‌ترين ترويج‌دهندگان اگزيستانسياليسم در ادبيات عربى، انعكاس دهنده بسيارى از اصول اين فلسفه مى‌باشند، بطورى كه سهم بسزايى در گسترش اين مكتب ادبى به عنوان فلسفه‌اى با زبان پيچيده، در جهان عرب ايفا نمودند. رمان "أصابعنا التى تحترق" به عنوان آخرين بخش از سه‌گانه او، يكى از بارزترين آثار وى در بيان آزادى اگزيستانسياليستى است. نويسنده بخش عمده‌اى از اين رمان را به بيان اين موضوع اختصاص داده است. اين رمان، نمونه‌اى از يک قهرمان اگزيستانسياليستى را به تصوير مى‌كشد كه شعار آزادى اگزيستانسياليستى را بنا بر نياز مبرم انسان عربى بدان، در اين جامعه سر مى‌دهد. پژوهش حاضر بر آن است تا با تكيه بر روش توصيفى- تحليلى، موضوع اين نوع آزادى را در اين رمان به بحث نشسته به تبيين ويژگى‌هاى آن بپردازد. نتايج نشان مى‌دهد كه مهمترين رسالت قهرمان اين رمان، ترويج آزادى مطلق اگزيستانسياليستى است. بطورى كه وى هر چيزى را كه با مطلق بودن آزادى در تضاد است، رد مى‌كند. اما با اين وجود مراد او از اين نوع آزادى، هرج ومرج و بى‌بندوبارى نيست، بلكه نشانه‌هايى از تعهد و مسووليت در آن به چشم مى‌خورد. از اين‌رو قهرمان داستان در مسير تحقق آن، همواره با نوعى دلهره اگزيستانسياليستى دست به گريبان است.

كليدواژگان: آزادى مطلق، مسؤوليت، دلهره، سهيل إدريس، أصابعنا التى تحترق.

بازتاب عناصر مقاومت در اشعار عدنان الصائغ

حامد صدقی
استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
سیدعدنان اشکوری (نویسنده مسؤول)
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
eshkevari@khu.ac.ir
صغری فلاحتی
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
صبری جلیلیان
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
aa.sabri84@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۰/۱۸ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۵/۱۰ش

چکیده

ادبیات مقاومت نشان از وجدانی بیدار در برابر خشونت دشمنان و بازگرداندن حقوق انسانی است و واکنشی جمعی در برابر سلطه ظلم است که ممکن است از داخل یک کشور و یا از خارج بر آن تحمیل شود. سرزمین عراق در چند دهه اخیر که شاهد سیاست‌های ترور، خفقان، و جنگ توسط رژیم بعث و همچنین حمله آمریکا و اعمال تحریم‌های جهانی بوده است زمینه مساعدی برای بروز ادب پایداری و شاعرانی مبارز و در تبعید داشته است. عدنان الصائغ (متولد ۱۹۵۵م) شاعر معاصر عراقی، یکی از این شاعران است که مفاهیم شعری او، فریاد اعتراضی است در مقابل ستم‌های بعثی، اشغال آمریکا و سوء استفاده‌های ابر قدرت‌های جهانی و صدای همبستگی با حرکت‌های مردمی و دفاع از ملت مظلوم فلسطین. عدنان برای بیان مقاصد خود از اسلوب‌های مختلفی چون فراخوانی حوادث دینی - تاریخی، به کارگیری صورتک‌های بعضی از شخصیت‌های تاریخی، قصیده‌های قصصی، عنصر گفتگو، طنز، تمسخر، و رمزهای طبیعی بهره می‌گیرد.

کلیدواژگان: ادبیات جدید عراق، شعر مقاومت، عدنان الصائغ.

تحلیل و بررسی عناصر تمثیلی و رمزی در قصه "ماهی سیاه کوچولو" بر اساس یافته‌های مکتب رمانتیسم

تورج زینی‌وند (نویسنده مسؤول)
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
جهانگیر امیری
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
محمد فارغی‌شاد
دانش‌آموخته زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
T_Zinivand56@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۹/۸ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۴/۲۷ش

چکیده

داستان ماهی سیاه کوچولو از صمد بهرنگی قصه‌ای تمثیلی به شمار می‌رود که به بیان واقعیت‌های زندگی پیرامون ما می‌پردازد. هسته اصلی و تاروپود این قصه مبتنی بر رمزهایی است که پیرنگ داستان با آن قوام یافته است. داستان نویس، قصه‌اش را بر اساس دیدگاه‌های رمانتیسم تنظیم نموده که مبانی این مکتب از جمله: دعوت به تغییر واقعیت‌های زندگی توأم با عزم و اراده جدی، تمجید از ارزش‌های انسانی و آزادی به خوبی در آن بازتاب یافته است. شایان ذکر است که جنبه رمانتیک قصه هرگز آن را از سطح واقعیت‌های زندگی انسانها دور نساخته و موجب سقوط آن در پرتگاه خیالبافی و ایده‌آلیسم نگردیده است. لذا این قصه بیشتر در مدار حوادث واقعی زندگی دور می‌زند و هدف آن تشویق انسانها به پیشبرد کیفیت زندگی است. نوشتار حاضر با روش توصیفی – تحلیلی به بررسی ساختاری و محتوایی مشهورترین قصه داستان نویس پر آوازه معاصر ایران صمد بهرنگی پرداخته و درون مایه‌های آمیخته با رمز و تمثیل داستان را در پرتو دیدگاه‌های رمانتیسم مورد کنکاش قرار داده است. علاوه بر این شخصیت‌ها و رویدادهای قصه را با رویکرد رمزی و تمثیلی تحلیل نموده است. از مهمترین یافته‌های این پژوهش این است که بُعد رمانتیکی قصه بهرنگی بر آمده از واقعیت‌هایی است که وی آنها را با تمام وجود لمس نموده و عناصر رمزآلود این قصه بیانگر اوضاع و احوال روزگار نویسنده است.

کلیدواژگان: ساختار گرایی، رمانتیسم، رمز و تمثیل، ادبیات داستانی، صمد بهرنگی، ماهی سیاه کوچولو.

ادبیات روستا در رمان الأرض شرقاوی و کلیدر دولت‌آبادی

رضا ناظمیان (نویسنده مسؤول)
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
پیام کریمی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
Reza_nazemian2003@yahoo.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٣/۶/٢٠ش تاریخ پذیرش: ١٣٩۴/٢/٢۵ش

چکیده

روستا از مهمترین موضوعاتی است که نویسندگان در کتاب‌های خود می‌آورند. در روستا صفا، صمیمت، و محیط بکری است که هنوز شهر آن را فاسد نکرده است همچنانکه در آن ظلم و ستمی است که چهرهاش را فاسد می‌کند. کمتر شاعر و نویسندهای است که در کارهای خود به روستا اشاره نکرده باشد و از ظلم و ستم آن یا طبیعت بکر و زیبایش سخن به میان نیاورده باشد. رمانتیستها زیبای‌ها وجلوههای سحرآمیز روستا مثل پرندگان خوش‌آواز و درختان سر به فلک کشیده را به تصویر می‌کشند همچنانکه رئالیست‌ها ظلم و ستمی را که در آن وجود دارد بیان می‌کنند و از زندگی فلاکت‌بار کشاورزانی که بیشتر وقت خود را به کار در زمین می‌پردازند سخن بمیان می‌آورند تا از این طریق به زشتی‌ها و ناعدالتی‌های موجود در آن اشاره کنند.

در این مقاله به بررسی ادبیات روستا در مصر و ایران پرداخته‌ایم و مقایسه‌ای بین "الأرض" عبدالرحمان الشرقاوی و "کلیدر" محمود دولت آبادی انجام داده‌ایم و از شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو رمان سخن بمیان آورده‌ایم. با بررسی این دو رمان به این نتیجه رسیده‌ایم که رمان کلیدر دولت آبادی در نهایت ابداع و زیبایی فنی است. هرچند رمان الأرض شرقاوی یک شاهکار ادبی در ادبیات مصر است با این حال می‌توان بدون اغراق گفت که نه از نظر زبانی و نه از نظر معنا قابل قیاس با رمان کلیدر دولت آبادی نیست و این بدین خاطر است که خالق رمان کلیدر شاهکار خود را بدور از گرایشات ایدئولوژیک نوشته است همچنانکه زبان آن در نهایت نوآوری و استواری است.

کلیدواژگان: الأرض، کلیدر، روستا، الشرقاوی، دولت آبادی.

ارداویراف‌نامه تجلی اسطوره‌های پایان جهان در ایران باستان

آذر دانشگر
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران
shanbehee@ gmail.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٣/١٢/٢٠ش تاریخ پذیرش: ١٣٩۴/۵/١٩ش

چکیده

اندیشه سرنوشت روان، پس از مرگ در همه دوران‌ها و در همه‌جا برای انسان، مطرح بوده است و آدمی به فراخور آگاهی خود، تصوراتی از دنیای پس از مرگ و سرنوشت ارواح مردگان، داشته است. ماجرای سفر ارداویراف به دوزخ و برزخ و بهشت و ملاقات او با امشاسپندان و اهورامزدا از این نوع است.
این مقاله بر آن است تا به بررسی و تحلیل این اثر ارزشمند ادبی و تشریح لحظه‌های تجربه ارداویراف در دیدار از بهشت و دوزخ و برزخ و پاداش و کیفری که در انتظار ارواح نیکوکار و بدکار است، بپردازد و نشان دهد که آنچه او در این سفر، مشاهده می‌کند و به تصویر می‌کشد، زاییده خیال و ذهن او نیست بلکه، مطابق است با اسطوره‌های پایان جهان در نزد ایرانیان باستان.

کلیدواژگان: ارداویراف‌نامه، اسطوره‌های پایان جهان، ایران باستان.

سیمای خودی و دیگری در رمان "ثریا در اغما" اثر اسماعیل فصیح

فاطمه کاظم‌زاده
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم، تهران، ایران
Kazemzadeh@qurqn.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۲/۱۲ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۱۱ش

چکیده

رمان "ثریا در اغما" اثر اسماعیل فصیح از جمله رمان‌های معاصر است که دوره مهمی از حیات تاریخی و سیاسی ایران (دهه هشتاد) در آن به تصویر کشیده شده است. در این رمان به حضور "دیگری" در کشور اشاره و تاکید می‌شود که مقصود از "دیگری" در مقابل "خودی" یا همان "ذات ایرانی" – در این پژوهش – هر آن کسی است که ملیت و هویت ایرانی نداشته باشد. روش بحث در این مقاله تحلیلی بوده و تلاش می‌شود شروط و شیوه‌های تعبیر "دیگری" از جمله مجموعه ارزش‌ها، نمودهای فرهنگ، سبک زندگی، دین، اعتقادات، پوشش، عادات و سنت‌های آن حتی الامکان تبیین شود.

سیمای "دیگری" غربی یا شرقی در رمان "ثریا در اغما" به وفور ترسیم شده است. چنانچه تصویر مخدوش و منفی آمریکایی‌ها، عرب‌ها، و ترک‌ها را می‌توان بوضوح در این رمان مشاهده کرد. اما فرانسه با وجود آنکه یک کشور اروپایی است، تصویر منطقی و متعادلی از آن در ذهنیت شخصیت‌های داستان شکل گرفته است. فصیح سیمای "خودی" را در شخصیت "ثریا" در اغما متجلی ساخته است به گونه‌ای که وضعیت ثریا شرایط کشور ایران را در دوران جنگ تحمیلی به ذهن متبادر می‌کند.

کلیدواژگان: سیمای دیگری، خودی، فصیح، رمان، ثریا.

ادبيات طنز در مطبوعات مصر؛ مطالعه موردى احمد رجب

هادى نظرى منظم (نويسنده مسؤول)
استاديار زبان و ادبيات عربى دانشگاه تربيت مدرس، تهران، ايران
مجيد بياتى
دانشجوى دكترى زبان و ادبيات عربى دانشگاه علامه طباطبائى، تهران، ايران
Hadi.Nazari@modares.ac.ir

تاريخ دريافت: ١٣٩٣/١١/١٩ش تاريخ پذيرش: ١٣٩٤/٦/٢٥ش

چكيده

روزنامه فقط ابزارى براى بيان رنج‌ها نيست، بلكه ابزارى براى بيان انديشه نيز بشمار مى‌رود كه تاثير خود را از نيروى واژگان دريافت مى‌كند. ادبيات طنز عرصه گسترده‌اى از روزنامه را براى بيان مسائل مختلف در اختيار گرفته است. بيان طنزگونه رنج‌ها موجب خنده خواننده يا مخاطب گشته همچون سلاحى برنده براى هشدار درباره كاستى‌ها سودمند مى‌افتد. روزنامه‌نگار مصرى احمد رجب در زمره كسانى است كه در مقابل ملت خود احساس مسئوليت كرده نظرات انتقادى خود را در روزنامه‌هاى مصرى نگاشته است. خواننده اين پژوهش در خواهد يافت كه طنز او نيشدار نيست، اما بخوبى به هدف خود مى‌رسد. رجب در نوشته‌هاى خود از زبان عاميانه و فصيح سود مى‌برد. در اين مقاله بيان گرديد كه نمى‌توان روزنامه و جامعه را از هم جدا كرد. اين مقاله نقش ادبيات طنز و جايگاه آن در مطبوعات را نشان داده و از شيوه توصيفى- تحليلى و سبك‌شناسى بهره‌گرفته است. موجز بودن نثر احمد رجب و حسى بودن تصويرسازى‌هاى وى با استفاده از واقعيت‌هاى جارى و نقش مهم زبان عاميانه در كنار زبان فصيح از نتايج اين مقاله است.

كليدواژگان: ادبيات طنز، مطبوعات مصر، احمد رجب، مصر، روزنامه، طنز.